PARA UNA TEORIA de la PRODUCCION LITERARIA



PARA UNA TEORIA DE LA PRODUCCION LITERARIA

PIERRE MACHEREY

Traducción:
GUSTAVO LUIS CARRERA

EDICIONES DE LA BIBLIOTECA



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Librairie François Maspero, de París, publicó esta obra en francés, en 1966, bajo el título de *Pour une Théorie de la Production Littéraire*

Carátula: LAURA TRIVELLA

Varios de los textos que componen este libro ya han sido publicados en forma de artículos.

Algunas páginas iniciales aparecieron con el título de "Dos formas de la ilusión crítica", en *Nouvelle Critique* (mayo de 1966).

"Lenin crítico de Tolstoi" fue publicado, con ese mismo título, en *La Pensée* (junio de 1965).

"Borges y el relato ficticio" fue publicado en *Temps Modernes* (enero de 1966).

Agradezco a los directores de estas revistas el haberme autorizado a reproducir los artículos mencionados.

El autor

ALGUNOS CONCEPTOS ELEMENTALES

1. CRITICA Y JUICIO

¿Qué es la crítica literaria? La pregunta es simple sólo en apariencia. Si se responde: criticar es tratar de saber lo que es una obra literaria, se da a la actividad crítica un campo de investigación, pero no, en propiedad de términos, un objeto. De otra parte, sin duda, se emplea en forma precipitada la expresión *saber:* será necesario preguntarse cuáles son el sentido y el uso de la palabra *crítica,* que parece haberse impuesto desde el siglo XVII para designar, con exclusión de toda otra cosa, el estudio de las obras literarias; la forma "historia literaria", que en cierto momento llegó a ganar terreno, no logró reemplazarla, y prontamente hubo que distinguir la historia literaria de la crítica literaria y, por consiguiente, conservar este término frente al otro. Ahora bien, el término *crítica* es ambiguo: a veces implica el rechazo, por una denuncia, un juicio negativo; a veces designa (y este es su sentido fundamental) el conocimiento positivo de los límites, es decir, el estudio de las condiciones de las posibilidades de una actividad. Con facilidad se pasa de un sentido al otro: son como los aspectos inversos de una misma operación, solidarios hasta en su incompatibilidad. Una disciplina que reciba el nombre de "crítica" lo deberá, quizás, a esta ambigüedad, que logra designar la presencia de una doble actitud. La disparidad entre juicio negativo (la crítica como condena) y conocimiento positivo (digamos provisionalmente: la crítica como explicación), suscita, en verdad, una división entre dos posiciones ya no sólo inversas, sino efectivamente distintas: la crítica como apreciación (la escuela del gusto) y la crítica como saber (la "ciencia de la producción literaria"). Actividad normativa, actividad especulativa: enunciado ya de las reglas, ya de las leyes. De un lado, una ciencia, del otro, un arte.[1]

1. Es decir, en sentido estricto, una técnica.

¿Lo uno o lo otro? ¿O los dos a la vez? ¿Y cuáles serían, entonces, el campo donde se practica este arte y el objeto trabajado por esta ciencia?

2. CAMPO Y OBJETO

Decir que la crítica literaria es el estudio de las obras literarias es señalarle un campo, pero no un objeto; equivale a considerarla, desde el principio, como un arte y no como una forma de conocimiento. La razón de esta tentación es fácilmente comprensible: el campo donde se practica una técnica se da, por fuerza, empíricamente, o debe ser tenido como tal. Resulta, entonces fácil convertirlo en un comienzo, tomarlo por punto de partida: toda actividad razonada tiene naturalmente la tendencia de presentársenos *al comienzo* como un arte. En la práctica teórica, como lo muestra la historia de las ciencias, el objeto no surge desde un principio, sino tardíamente. No hay bases inmediatas del conocimiento, sino la muy general y vaga, necesariamente insuficiente, de que tiene la realidad como horizonte. Y es de esta realidad que, a fin de cuentas, en el límite, nos habla el conocimiento; pero, justamente, el límite no está trazado de antemano: debe ser agregado, sobreimpuesto al campo de la realidad, para que en el interior de este límite pueda inscribirse un saber. De este modo, decir de una ciencia que posee un campo real y que tiene también un objeto, son dos proposiciones diferentes. La ciencia *parte* de lo real: vale decir que se aleja de él. ¿A qué distancia? ¿Por qué camino? Todo el problema de la institución de una forma de conocimiento se plantea de esta manera.

Esto significa que un conocimiento riguroso debe cuidarse *por principio* de toda forma de empirismo: aquello sobre lo cual directamente la investigación racional ya no existe, sino que es producido por ella. El objeto no está situado delante de la mirada que lo indaga; saber no es ver, seguir las líneas muy generales de una *disposición* determinada, de cuyo seguimiento resultase que el objeto se ofrezca, en una partición de sí mismo, como un fruto abierto, conciliando en un mismo gesto la exhibición y el encubrimiento. Conocer no es escuchar una determinada palabra preexistente, con sentido alegórico, y traducirla; es inventar una nueva palabra, *dar* la palabra a lo que

por esencia guarda silencio, no porque sea incapaz de decir algo, sino más bien porque es el *guardián del silencio*.

Conocer no es, pues, volver a encontrar o reconstruir un sentido latente, olvidado o escondido. Es constituir un saber *nuevo;* es decir, un saber que agrega algo más a la realidad de la cual parte y de la cual habla. Recordemos que la idea de círculo no es ella misma circular; no es porque haya el círculo que existe la idea del círculo. Y retengamos que la aparición del saber establece una distancia, una cierta *separación*, y que limitando por esta separación el campo inicial, ella lo convierte en un espacio mensurable, el objeto de un saber.

Es necesario comprender con claridad que esta separación es irreductible; justamente lo propio de la tentación empírica es reducir toda actividad razonada a la forma general de una técnica, y considerar que a medida que el saber avanza, entre el objeto verdadero (soporte de la verdad, puesto que es su verdad lo que se quiere mostrar) y el conocimiento que se adquiere de él, la distancia se reduce poco a poco. Saber, entonces, es exponer, describir; es traducir: absorber lo desconocido en lo dado, o viceversa. Es reducir a un punto (la aparición de lo verdadero) el campo del conocimiento. Y el verdadero saber, exacto, es también instantáneo: tarda lo mismo que una verdadera mirada dirigida hacia las cosas. La empresa del saber es en tanto que tal provisional: terminará por abolirse, por ser resorbida por una realidad que ella deja inalterada, después de haberla solamente interpretado. En una perspectiva semejante, donde el saber es reducido a no ser más que un arte, y hasta, como veremos, arte de leer, se encuentra también con que ha perdido su historia: su pasado, su futuro y su presente. Avasallado por una función técnica de universalidad, ha quedado como disipado.

Si queremos concederle al saber su verdadero valor, conservarle cierta consistencia, debemos entonces dejar de considerarlo como un artificio provisional, un camino, un intermediario, que nos acercaría a la verdad, o a la realidad, para ponernos efectivamente en *contacto* con ella. En otras palabras: es necesario devolverle toda su autonomía (lo cual no quiere decir su independencia), su propia dimensión; reconocerle el poder de producir algo nuevo, por consiguiente de *transformar* efectivamente la realidad tal como le es dada. Es necesario considerarlo

no como un instrumento, sino como un trabajo, lo cual supone, al menos, la existencia de tres términos efectivamente distintos: materia, medio y producto. Para hablar como Bachelard, es necesario reconocer la "discursividad" característica del verdadero saber.

Se dirá entonces que o la crítica literaria es un arte y entonces se encuentra completamente determinada por la existencia previa de un campo (las obras literarias) que ella trata de alcanzar, para encontrar su verdad y finalmente confundirse con él, ya que ella no tendrá más por sí misma ninguna razón de existir; o es una cierta forma de saber y tiene, por consiguiente, un objeto, que no es su base sino su producto. A este objeto ella aplica un cierto esfuerzo transformador, no se contenta con imitarlo, con producir su doble; entre el saber y su objeto, ella conserva una distancia, una separación. Si el saber se expresa a través de un discurso y se aplica a un discurso, éste debe ser, *por naturaleza*, diferente del objeto que ha promovido para poder hablar de él. Si el discurso científico es riguroso, lo es porque el objeto al cual, por propia decisión, se aplica, se define por otro tipo de rigor y de coherencia.

Esta distancia –separación suficiente como para que en ella se instale una verdadera discursividad– es esencial, y caracteriza definitivamente las relaciones entre la obra y su crítica: lo que pueda decirse de la obra *con conocimiento de causa* no se confundirá nunca con lo que dice ella de sí misma, porque los dos discursos superpuestos de esta manera no son de igual naturaleza. No pueden identificarse ni en su forma ni en su contenido. De tal manera que entre el crítico y el escritor debe plantearse desde el comienzo una *diferencia* irreductible, que no es la distinción entre dos puntos de vista sobre un mismo objeto, sino la exclusión que separa una de otra dos formas de discurso. Estos discursos no tienen nada en común: la obra tal como es escrita por su autor no es exactamente la obra tal como es explicada por el crítico. Digamos provisionalmente que por medio de la utilización de un lenguaje nuevo, el crítico hace manifestar en la obra una *diferencia*, hace parecer que ella es *distinta de lo que es*.

3. PREGUNTAS Y RESPUESTAS

Para caracterizar la empresa crítica, no basta con describirla empíricamente, es necesario justificar de modo racional su actividad y mostrar que sabe adquirir, en el momento oportuno y a su manera, una forma deductiva. Diremos, entonces, que ella inicia un tipo específico de deducción, aplicando al objeto en cuestión un método que le es apropiado. Pero resulta evidente que el método, como tampoco el objeto, no viene dado desde el comienzo: se determinan uno al otro conjuntamente. El método es necesario para construir el objeto; pero la competencia del método está a su vez subordinada a la existencia del objeto.

El asunto es, pues, el siguiente: solamente la determinación de su objeto y de su método permite caracterizar la forma de racionalidad propia de una actividad. Pero esta misma determinación depende del ejercicio, y por consiguiente del conocimiento, de esta forma de racionalidad. ¿Cómo salir del círculo?

Se dirá, además, que el objeto y el método permiten identificar una forma de conocimiento tardíamente, en tanto ella es una doctrina. Es decir, en tanto ella presenta un saber coherente, pero no en tanto es una actividad de búsqueda, o sea, en la medida en que ella está todavía por elaborarse. Objeto y método definen bien el saber una vez que éste se ha producido, pero no muestran, al menos no directamente, cómo se ha producido, cuáles son *las leyes de su producción*, es decir: cuáles son las condiciones efectivas de su posibilidad.

Ahora bien, para identificar una forma de conocimiento, el interés debe fijarse más en las condiciones que han hecho posible la aparición de ese saber, que en la cantidad de saber que efectivamente nos aporta: en lugar de considerar este conocimiento como una doctrina, es decir, como un sistema de respuestas, se tratará de formular la pregunta que lo fundamenta, que da sentido a sus respuestas. Si las respuestas son siempre explícitas, o al menos tienden a serlo, la pregunta donde se asientan permanece por lo general *ignorada:* disimulada por esas respuestas, es rápidamente *olvidada* en beneficio de ellas. Hacer la teoría de una forma de conocimiento consiste, en primer lugar, en mostrar la pregunta alrededor de la cual se ha

construido, y que la rodea, de otra parte, tan bien que termina por ocultárla. Así, pues, antes de entregarse a una enumeración de las doctrinas críticas, hay que revelar la pregunta a la cual ellas se considera que respondan: será necesario, entonces, con anterioridad formular en sus justos términos, *llenar* la pregunta ¿qué es la crítica literaria? Llenarla, porque dicha de este modo no es más que una pregunta vacía, una falsa pregunta, una pregunta empírica.

Pero no es tan fácil volver a semejante pregunta *inicial:* no sólo porque toda la secuencia de respuestas nos aleja de ella, sino sobre todo porque esta pregunta no es única. No hay una, sino varias preguntas. Una actividad especulativa no se encuentra unificada, puntualizada, agrupada en torno de un problema, como podría hacerlo creer la imagen que da de ella, por proyección, una doctrina particular; se encuentra dispersa, desplegada a todo lo largo de una historia (no especulativa sino real), que es *la historia de las preguntas.* El estado actual de una pregunta (tomemos esta expresión en su verdadero sentido), en la medida en que no puede ser tenido por un estado inerte, definitivo (lo que disiparía su actualidad en la forma vaga de una eternidad), aparece como realmente dividido entre varias preguntas. De este modo: no hay pregunta definitiva y probablemente nunca ha habido una sola a la vez.

Devolver una historia a la pregunta que la anima, que le da sentido y determina su necesidad, no es reducirla a no ser más que el despliegue lineal *de una pregunta dada,* el desarrollo progresivo de un estado inicial. La pregunta que fundamenta una historia no es simple ni está dada; se halla *constituida* por varios términos dispuestos de manera de producir un problema, necesariamente complejo, que no puede eliminarse en *una* respuesta. En un texto esencial (*Ensayos de lingüística estructural,* p. 36), Jackobson ha mostrado que "sincrónico no es igual a estático", y así la pregunta que da cuerpo a una historia (y nada impide llamar "estructura" a ésta pregunta) no implica solamente la posibilidad de cambio, sino que está hecha de esa posibilidad, a la cual ella proporciona su verdadera inscripción. Inscribir, naturalmente, no debe confundirse con escribir, en el sentido tradicional y muy pobre, de registro, que se da con frecuencia a la palabra; la pregunta, o la estructura, no es la materialización ulterior, la encarnación tardía de un sentido ya

existente; es su real condición de posibilidad. Del hecho de que la pregunta sea o no formulada, resultará que la historia tenga o no lugar. De la manera cómo se formule la pregunta resulta el desarrollo de la historia. La pregunta, a pesar de reunir términos simultáneos, no es índice de una instantaneidad o el signo de una continuidad lineal. A partir de la pregunta así establecida, una historia real, no alterada por la desviación de una anticipación mítica, puede ser descrita. Esto ha sido demostrado en particular a propósito de la historia de las ciencias, y nada impide, en principio, que sea cierto para la historia de la crítica literaria.

Sin embargo, es necesario entenderse sobre el sentido de los términos: condición, de una parte, y complejidad, de la otra. Cuando se propone medir una historia devolviéndola a la condición de pregunta inicial, no debe entenderse esta *iniciación* en el sentido de un principio o de un comienzo. La oposición antes-después, principio-continuación, es aquí manifiestamente insuficiente; la pregunta no viene dada antes que la historia, en la medida en que ella misma está constituida históricamente; su institución acompaña la de la historia, a distinto nivel. La *condición* no es la causa empírica de un proceso, precediéndolo como sí lo haría con un efecto; es el principio sin el cual ese proceso no podría ser conocido. Conocer las condiciones de un proceso, he allí el verdadero programa de una investigación teórica. Se comprende de este modo que la idea del cambio y la de la simultaneidad (de los términos de la pregunta) no son incompatibles, sino que por el contrario se acompañan necesariamente.

La "condición" es, pues, un objeto teórico, sin embargo, no hay que creer que sea, por consiguiente, de naturaleza puramente especulativa. En particular, su *complejidad* es real: no está dispuesta de acuerdo a los principios de división *ideal*, de la cual la contradicción hegeliana da a la vez la mejor imagen y una perfecta caricatura. Decir que la pregunta crítica no es simple sino compleja no significa que encierre un conflicto interno cuya resolución (por acrecentamiento y después por deformación) produciría, por desarrollo interno, una historia. El principio teórico que nos permite hacer la teoría de la historia real, de formular su texto, no se encuentra, como acaba de verse, ni antes ni después de la historia. Al igual que no está

contenido en ella, tampoco la contiene: está separado de ella (si no independiente) y se encuentra en un nivel totalmente distinto. La experiencia, muy clara en este campo; demuestra suficientemente que una historia puede hacerse sin su teoría. La interpretación hegeliana del proceso histórico tiende precisamente a *confundir* historia y teoría, y bajo la apariencia de teorizar la experiencia (haciendo de ella una manifestación de la idea), paradójicamente hace empírica la teoría.

En resumen: la historia de las doctrinas críticas sólo será comprensible para nosotros cuando hayamos determinado la compleja pregunta que es su condición.

4. REGLA Y LEY

La obra del escritor no se enuncia en los términos de un saber (este punto será desarrollado a continuación). Pero el acto del escritor puede muy bien ser, de otra parte, objeto de un cierto saber. Al menos las dos cuestiones pueden ser disociadas. Entonces, si es verdad que el discurso crítico hace surgir con relación al discurso del escritor la exigencia nueva de una racionalidad, será necesario dar a la crítica un estatuto propio y en particular renunciar a mantenerla dentro de los límites de la literatura.

Esto supone que la crítica literaria, ya no contenta con describir el producto acabado, preparándolo de este modo para ser trasmitido, es decir consumido, desplaza su interés y se propone como objeto (a explicar y no ya solamente a describir) la elaboración de ese producto. Con relación a todas las tendencias efectivamente realizadas de la crítica literaria, esto supone un cambio radical a través de la formulación de una nueva pregunta crítica: ¿cuáles son las leyes de la producción literaria? Se advierte el precio que será necesario pagar para introducir de nuevo la crítica en la esfera de la racionalidad: habrá que darle *un nuevo objeto*. Si la crítica no procede a este cambio, no rompe definitivamente con su pasado, se condena a no ser más que una forma más o menos elaborada del gusto público, es decir a no ser más que un *arte*. Un conocimiento racional se propone, como sabemos, establecer leyes (universales y necesarias, en los límites que definen las condiciones de su formulación). Un arte, conocimiento no ya teórico sino práctico

y empírico a la vez (la ley de las reglas es que éstas ordenan siempre *el uso* de una realidad *dada* empíricamente), formula reglas generales, que no tienen más que un valor aproximado, medio (lo que traduce con mucha claridad la expresión usual de "por regla general"), y no ponen en evidencia, a pesar de su valor obligante, ninguna verdadera necesidad. La excepción confirma la regla, pero destruye la ley. *Por regla general*, los críticos, que hasta aquí se han definido como técnicos del gusto, no se equivocan jamás; pero, justamente en la medida en que ellos tratan de fijar esta realidad media que es el gusto, de hecho se equivocan siempre, y no podrían hacer otra cosa, porque su trabajo, que no produce un saber en el estricto sentido de la palabra, escapa del dominio de la racionalidad. La regla mantiene una actividad a la vez normativa y aproximativa (es lo mismo); podría decirse, también, contradictoria, en la medida en que es incapaz de justificarse a sí misma y, por consiguiente, debe *recibir* de fuera sus normas, que ella es incapaz de constituir. En todos los sentidos de la palabra, el arte crítico se distingue por su actitud *prestada:* finalmente se contenta con aplicar principios externos de los cuales no puede dar la razón. Se comprende, entonces, muy bien que la crítica, cuando fundamente su actividad en reglas, trata su objeto, la "literatura", como un producto de consumo; prepara, "dirige", orienta el uso de lo que ella considera como una realidad dada, totalmente hecha, empíricamente presentada a su consideración. Y ella resuelve el problema de su aparición, de su constitución, de una vez por todas, atribuyéndola al *hecho* necesariamente *misterioso* de una creación, nuevo asilo de la ignorancia.

No es casual que el arte crítico proponga únicamente reglas de consumo; un conocimiento riguroso debería, al contrario, elaborar primero leyes de producción. Puede, entonces, tomarse como hipótesis inicial la siguiente: leer y escribir no son dos operaciones equivalentes o reversibles; hay que evitar tomar una por otra.

* * *

En las páginas precedentes ha sido identificada una dificultad fundamental del método crítico tradicional: su tendencia a deslizarse sobre la pendiente de una ilusión natural, que es la

ilusión empírica. Esta trata la obra, objeto de la empresa crítica, de hecho como algo dado, inmediatamente seccionado y ofrecido de modo espontáneo a la mirada que lo inspecciona. Así, por intermedio de la operación crítica, la obra no tendría más que ser recibida, descrita, asimilada. El juicio crítico, enteramente colocado en la dependencia de su objeto, no tendría más que reproducirla, imitarla, es decir seguirla en sus líneas necesariamente evidentes, para facilitar el único *desplazamiento* que la obra puede realizar: el que la hace consumir, es decir que la hace pasar del libro, que la retenía provisionalmente en sus lazos, a la conciencia más o menos clara, atenta y advertida de sus posibles lectores. Por consiguiente, el modelo de esta comunicación está dado por la *mirada crítica.*

Sin embargo, esta no es la única ilusión. Es tiempo de estudiar otra, en apariencia muy diferente y aun opuesta: la ilusión normativa.

***

5. JUICIO POSITIVO Y JUICIO NEGATIVO

La actividad crítica, entendida en su sentido más lato, parece implicar una modificación de su objeto: criticar es, si no cambiar efectiva y activamente, evocar la posibilidad de un cambio y, en ocasiones, provocarlo. En el fondo de la actitud crítica se encuentra, sobrentendida pero determinante, esta afirmación: "podría o debería ser de otro modo". Así, la crítica tiene a la vez un aspecto positivo y un aspecto negativo: ella destruye lo que es, por referencia a una norma ideal, y construye, sustituyendo una realidad inicial por su versión "corregida", "revisada", "conforme". Que esta elaboración sea por lo común ideal, limitándose como lo hace ordinariamente al enunciado de un deseo, no cambia nada en el asunto; no sólo lo posible es preferido a lo real, sino lo real mismo, representado como la forma posible, errada o al contrario fiel a una norma *dada* al mismo tiempo que él. Puede decirse, en general, que no hay crítica sino a partir de la voluntad de que se efectúe un cambio.

Así, la crítica nunca está absolutamente satisfecha de lo que se le da; correría el riesgo de abolirse en la satisfacción, en el lenguaje casi conforme y ya desplazado del elogio, si no le quedase, para hacer oír su voz, esta posibilidad de repetir la obra desde un punto de vista diferente. La crítica parece, pues, por su propia naturaleza, romper desde el comienzo con la ilusión empírica: pretende, en lugar de lo dado indicar otra posibilidad. En extremo, cierta crítica, aplicada a las obras, se

propondrá modestamente traducirlas; pero aun en ese caso, en que pretende imponer, por su fidelidad y su reserva, un mínimo de transformación, trata de colocar *otra cosa* en lugar de lo que se le propone. La transformación crítica toma entonces la forma de una trasposición.

Como se verá a continuación, esta operación supone, sin embargo, la permanencia y la autonomía de un *lugar* en el cual se opera la sustitución; se cae entonces en una serie de metáforas espaciales y se habla de un espacio de la obra y hasta de un espacio de la literatura.

La crítica, al menos tal como se presenta espontáneamente, comienza siempre por la negación: su gesto elemental es el de un rechazo. Sin embargo, ella pretende, de otra parte, aportar un conocimiento; el derecho que ella aplica debe ser reconocido para ser determinante. Quiere decir la verdad al mismo tiempo que denuncia lo falso, y así ella enuncia un saber, aun cuando ese saber obedezca reglas originales, aun cuando, por ejemplo, sea un saber subjetivo, lo que es una contradicción en los términos, ya que la crítica define su punto de vista por el hecho de que para ella no hay contradicción en esto. Así, la crítica se propone no sólo descartar y suprimir lo que no se mantiene ante su mirada ni podría resistirla; quiere, además, construir y producir. Ella desearía ser constituyente y hasta en su lamentación por no serlo, instituye el fantasma de una producción semejante. Entonces, su empresa toma la forma positiva de una evaluación o de una revelación: manifestando lo que en la obra significa un poder de afirmación, restituyendo la obra a otra presencia, que es la de su verdad, muestra que en cierto modo tiene poder sobre ella y que en el intervalo suscitado por su gesto inicial de rechazo y exclusión, puede hacer aparecer un objeto inédito, quizás de otra naturaleza, pero sin la cual nunca hubiéramos poseído.

Al rechazar la obra *tal como es* un carácter definitivo y al acentuar sus *alteraciones*, el juicio crítico afirma en ella la presencia de *la otra*, bajo las especies de la norma que permite juzgarla. La obra es, pues, muy sumisa al principio de una legalidad; pero esta legalidad no le pertenece en propiedad y la despoja, al contrario, de su autonomía, ya que pone de evidencia *su insuficiencia para sí misma*. Hasta en su pretensión

de construir, de juzgar positivamente, la crítica normativa afirma su poder de destrucción.

La legalidad de la cual ella habla es una legalidad *externa*, que interviene de manera posterior y se aplica a un objeto ya dado y que ella no ha ayudado a producir. La legalidad estética tiene un estatuto jurídico y no teórico: cuando más, controla la actividad del escritor constriñéndola por medio de reglas. Impotente para considerarla en sus límites reales, es decir para constituirla, no puede más que ejercer sobre ella la acción corrosiva de su resentimiento. En ese sentido, toda crítica se resume en un juicio de valor estampado en el margen del libro: "Podría hacerse mejor". Y sabiéndolo mejor en tanto ella no va a realizarlo, atraviesa con su mirada la obra real, para ver más allá su doble soñado. No cabe duda de que semejante legalidad tiene una significación puramente reactiva: no posee más valor que el de una defensa y sólo afirma esta hipotética distancia entre el hecho (la obra) y la ley (la norma) para poder tomar allí sitio y conservarlo. El golpe dado de este modo al empirismo no es de los que éste no pueda superar: la crítica que aprecia (sin plantear preguntas) y la crítica que juzga (sin cargarse de escrúpulos) son esencialmente aparentes. El consumidor inocente y el juez severo son, a fin de cuentas, compañeros de una misma acción.

Entre ellos hay una sola diferencia verdadera, que aparecerá claramente más tarde: el empírico en materia crítica quiere ser cómplice del escritor, porque cree que la obra no está hecha sino de esta exigencia de complicidad: mientras que el magistrado quisiera ser también su maestro, viendo *mejor* esa *misma* cosa que el autor no sabe ver, y diciéndola, ya que desiste de escribirla —es decir, de realizar una obra—, apresurado como está en ir *inmediatamente* a *lo esencial*, sin someterse a las demoras de una verdadera producción.

Esta finalidad de la obra, que le es asignada por las reglas de la legalidad estética, a fuerza de ser evocada, termina por ser realizada y encarnada: adquiere un estatuto autónomo que le permitirá hablar de él por sí misma, a menos que, por respeto, se le designe sin nombrarla. Esta finalidad es el *modelo* a partir del cual se determina la conformidad.

La ilusión normativa desearía que la obra fuese distinta de lo que es. Esto supone que la obra no tiene realidad y

consistencia sino por su relación con un modelo con el cual puede ser comparada sin cesar y que fue la condición de su elaboración. La obra supone un modelo y, por consiguiente, puede ser *corregida;* puede ser efectivamente modificada o puede constituir el objeto de un proceso. La obra no depende, entonces, del juicio sino en la medida en que remite a un modelo *independiente*, el cual, a fin de cuentas, podría ser conocido directamente, sin que sea necesario el rodeo a través de su producción. La crítica, por medio de su juicio no hace más que rectificar el trabajo del escritor y de esa manera lo prolonga y se instala en la intimidad del texto para participar profundamente en ella. Se ve de qué manera la ilusión normativa se asemeja directamente a la ilusión empírica. El derecho a la crítica se fundamenta sobre la jurisdicción del modelo y está determinado por las reglas que definen el acceso al modelo. La obra perfecta, acabada, es, pues, aquella que ha llegado a resorber su propia crítica: se ha criticado hasta el extremo, hasta el modelo. Tomada entre el modelo y la crítica, la obra en tanto tal acaba por abolirse en el momento en que se realiza esa unión.

Por hipótesis, la obra es *precedida:* el desarrollo de su texto es ficticio en una parte esencial. La obra sólo avanza para encontrar el modelo inicial dado; cualquiera que sea el modo de acceso escogido, siempre será posible imaginar otro, entendiendo que el mejor camino es en todos los casos el más corto. Todas las lecturas, todos los rodeos son entonces posibles. La lectura más directa es la lectura crítica, que es necesariamente una lectura anticipada, ya que por ser más rápida que cualquier otra, más rápida que el propio relato, *retorna* al modelo. Puede decirse que esta lectura no existe más que por la voluntad de percibir inmediatamente el contenido del relato, por la tentativa de aprehenderlo independientemente de la mediación del propio relato. El relato aparece en su sentido no esencial, porque se encuentra allí, a fin de cuentas, para esconder un secreto en cuya revelación se cumple y se anula.

La literatura policial sigue siendo la mejor alegoría para semejante acontecimiento que es también una desaparición: está enteramente construida alrededor de la posibilidad de esta lectura profética, al término de la cual *se acaba* el relato, en el momento en que ha terminado y perdido su razón de ser. En

un relato semejante, en el cual el sentido manifiesto es la búsqueda de una verdad, se encuentra la necesaria tentación de un breve circuito que permita ir directamente a la solución del enigma. Es a esta tentación a la que cede el lector que "comienza por el fin"; es lo propio de la ilusión normativa tomar el fin por un comienzo. Es precisamente lo que Spinoza define en el apéndice del libro I de la *Etica* como la confusión de los efectos y de las causas. De manera análoga, el crítico comienza por el modelo, como si el relato enigmático no diese *la solución al mismo tiempo que el problema,* los dos a la vez, sin que sea posible disociarlos. De otra parte, la distinción de un antes y de un después no es más que uno de los elementos de la constitución del relato y no permite dirigirle un juicio de conjunto.

Si el objetivo de la lectura era tener *acceso* a la verdad, y aun a una verdad simbólicamente depositada en las últimas páginas, el criterio para apreciar un buen relato sería el de su *honestidad.* El problema correcta y francamente planteado podría ser resuelto de modo natural, sin artificios, por los medios dados desde el comienzo; nada sería escondido sino provisionalmente y de esta manera la verdad podría aparecer independiente del relato. Y en consecuencia el relato verdadero y sincero sería el que, aboliendo gradualmente sus propios contornos, construyese su misma inutilidad, con la presentación del desarrollo de su línea como un rodeo que podría ser evitado. Fuera de los límites exigidos para el cumplimiento de la obra, aparece, con la claridad de un verdadero vistazo, *el objeto* que permanecía hasta entonces disimulado en los pliegues del relato.

Es por un medio análogo como cierta crítica llega a enfrentar la obra con su *verdad.* Verdad corrosiva, tan sustancial que en su *presencia* la obra termina por desaparecer: no es esencial, al no ser más que una apariencia. El relato no es más que una guía, una vía de acceso: acompaña el advenimiento del contenido o lo retarda a veces, pero no lo constituye efectivamente.

Hay toda una literatura "misteriosa" que es como la ilustración de semejante doctrina: de las heroínas de Anne Radcliffe a Sherlock Holmes, se encuentra de nuevo quizás bajo una forma degradada pero de una innegable claridad, esta

meditación novelesca sobre el *desvío por la apariencia*, que sirve de doctrina a cierta forma de juicio crítico que aparenta un juicio moral. En el momento en que el enigma es desanudado, explota el sentido real que daba su eficacia ilusoria a los episodios intermedios. Por las sutilezas de un relato se cumple una aventura dilatoria. Pero una literatura semejante tiene, evidentemente, un doble sentido: si denuncia en la obra el distanciamiento que la separa vanamente de un verdadero sentido, también la muestra en el trabajo, construyendo ese largo camino que la aleja de su fin al menos tanto como la acerca. El revés de la obra es, quizás, ese modelo en el cual ella confiesa su nulidad. Pero es, también con toda verosimilitud, esa nada que en el interior de ella misma la multiplica y la *compone*, conduciéndola por las vías de más de un sentido.

Para resumir provisionalmente todo lo que antecede:

La crítica pretende tratar la obra como un producto de consumo y cae, por consiguiente, en seguida en la ilusión empírica (que es la primera por derecho), puesto que se pregunta solamente cómo *recibir* un objeto dado. Sin embargo, esta ilusión no viene sola, se duplica de inmediato con una ilusión normativa. La crítica se propone, entonces, *modificar* la obra para poder absorberla mejor. Ya no la trata más exactamente como un objeto dado, en la medida en que la rechaza en su realidad de hecho, para no ver en ella más que la manifestación provisional de una intención todavía por realizarse.

Sin embargo, esta segunda ilusión no es otra cosa que una variante de la anterior: la ilusión normativa es la ilusión empírica *desplazada*, situada en otro lugar. En efecto, ella traslada solamente las características empíricas de la obra atribuyéndolas a un modelo, noción final e independiente, presente al mismo tiempo que la obra, la cual, sin este acompañamiento, sería inconsistente y propiamente ilegible y no podría ser objeto de ningún juicio. La ilusión normativa, que nada más implica la variación de su objeto dentro de límites fijados de una vez por todas, es la sublimación de la ilusión empírica, su doble ideal y "mejorado". Pero, a fin de cuenta, supone los mismos principios.

Más adelante trataremos de un tercer tipo de ilusión, emparentada con las anteriores, la ilusión interpretativa.

6. REVERSO Y ANVERSO

La ilusión normativa despeja, como acaba de verse, una problemática del fin y del comienzo. La pregunta relativa a su término se plantea considerando que el modelo es aquello hacia lo cual tiende la obra; realización que se cumple en una clausura real o ideal. Conduciendo a lo que ella no es, la obra, a pesar de su aparente cierre, es tal vez desgarrada, abierta: largo corredor que conduce a la recámara, pura introducción. Así, ella no está, como parecería, fijada a lo largo de su línea manifiesta, sino animada, al contrario, por un movimiento que la arrastra, la dirige hacia otras partes: no está detenida, sino recorrida. Al arrancar la obra de sí misma, de su reposo, la ilusión normativa tiene por lo menos el mérito de concederle una *movilidad.* De este modo, por la primera vez el poder que tiene la obra de moverse es identificado, si no en ella misma, sí en su relación con su verdad. La ilusión normativa no es, pues, absolutamente estéril: no nos enseña nada, en el estricto sentido del término, pero al menos nos muestra algo nuevo.

La obra no es lo que parece. Aunque esta proposición no tenga valor teórico (se basa en la distinción ideológica de la realidad y la apariencia), merece ser meditada. Tanto más cuanto esta proposición, que hasta aquí ha sido presentada a partir del desarrollo del discurso crítico, debe ser entendida, de hecho, también en una dimensión totalmente distinta. Ella no caracteriza sólo ese juicio externo a la obra, que la traiciona en la medida en que sirve para condenarla. Puede encontrársele por igual en el discurso del escritor, *en la obra,* construyéndola realmente al mismo tiempo que ayuda a modificarla. La idea puede entonces ser desprendida de su contexto ideológico y recibir de esa manera otro valor (aunque no sea el de un saber, ya que, como se ha dicho, no se buscará *en* la obra los elementos de un saber sobre la obra), otro sentido.

Sin embargo, aun antes de adelantar ejemplos, debe hacerse la objeción siguiente al proyecto que acaba de ser propuesto: las obras construidas a partir de ese principio son quizás falsas obras, obras *críticas* que se plantean, bajo la apariencia de un discurso, la pregunta acerca de la naturaleza de ese discurso. Críticos "camuflados, jueces disfrazados, que frecuentan los bajos fondos para mejor conocerlos y destruirlos

mejor. En efecto, cuando E. Poe, en un texto famoso, *Génesis de un poema,*[2] dice que en la obra *el comienzo está en el fin*, de modo manifiesto ya no es el poeta quien habla sino el comentarista, y así su empresa corre el riesgo de ser desviada, desencaminada de su sentido por él mismo: juzgando lo que ella no hace y haciendo sólo para juzgar, a la manera de Valéry, quien debe su éxito al hecho de haber introducido la futilidad a la vez en la poesía y en la crítica. Sin embargo, el texto de Poe merece ser estudiado: se verá que la proposición en referencia tiene un sentido enteramente *poético* y no crítico. Podrá servir de esta manera de índice, pero no de razón, para el cuestionamiento de la obra. Esta interpretación será confirmada cuando se vuelva a encontrar el mismo tema, bajo una forma apenas diferente, en una obra que reflexiona tan poco sobre sí misma como la de Anne Radcliffe.

Pero subsiste una objeción capital: los temas desprendidos de inmediato de textos *literarios* no podrían tener de repente un valor conceptual. En tanto tales, el reverso y el anverso, podrán ser tenidos legítimamente por *imágenes indicativas*, y nada más. Será necesario recordar que esas "ideas" están contaminadas por la ilusión normativa, de la cual habrán sido separadas de modo artificial. En la enumeración de conceptos a que se procede, ellas constituyen entonces un parentesis, que convendrá no tomar demasiado en serio.

Génesis de un poema

Uno de sus axiomas favoritos era también éste: "Todo en un poema como en una novela, en un soneto como en un cuento, debe concurrir al desenlace. Un buen escritor tiene ya vista su última línea cuando escribe la primera". Gracias a este método admirable, el creador puede comenzar su obra por el final y trabajar cuando le plazca en cualquiera de las partes. Los amantes del delirio se sentirán quizás escandalizados, por estas máximas *cínicas;* pero cada uno, podrá tomar de ellas lo que quiera. Siempre será útil mostrarles los beneficios que el arte puede obtener de la deliberación y hacer ver a las gentes del mundo la labor que exige ese objeto de lujo que se llama Poesía.
(Baudelaire: introducción a su traducción del texto de Poe).

El mecanismo de la fabricación poética tal como está *expuesto* por Poe aparece como el reflejo llevado por la ilusión normativa al trabajo del escritor: recogida toda entera en su

2. *Oeuvres en prose*, ed. de la Pléiade, p. 991.

punto final, la obra en su conjunto no es con relación a ese término más que una preparación y una aproximación. Ella se presenta a la vez organizada y reducida, diciendo lo esencial por la acumulación de las apariencias. El juez implacable se ha convertido en un culpable "cínico", como lo dice muy bien Baudelaire, y él defiende la premeditación: "En toda la composición no debe deslizarse una sola palabra que no sea una intención, que no tienda directa o indirectamente a completar el designio premeditado". (Baudelaire: Sobre E. Poe, *op. cit.*, p. 1069). El poeta exhibe los medios empleados en su trabajo y revela su naturaleza intermediaria al subordinarlos a un fin, que es también el desenlace real del relato. Así engendrada a partir de un secreto de fabricación, la obra no es en absoluto como se muestra; engañadora, ella se presenta al revés de su verdadero sentido. Por medio de esta confesión, el autor nos traslada a esa realidad inicial que es la verdad de todas sus manifestaciones ulteriores. Entender esta verdad es, al contrario del lector fácil que se coloca en el seguimiento de la obra y ya no se desplaza de allí, precederla y abrirle camino; no es dejarse agarrar en el juego de la obra, sino participar en la construcción sistemática de su ficción.

Baudelaire lo dice muy bien: el poeta es un compositor. La obra es esencialmente compuesta y confeccionada: su texto está constituido de elementos distintos, colocados de extremo a extremo sólo en apariencia. De este modo, el acento es puesto sobre la *diversidad de la letra:* el texto no dice una cosa, sino necesariamente varias a la vez. Está, pues, compuesto de elementos tanto más diferentes cuanto son instantáneos. De esta multiplicidad Poe da una explicación psicológica: "por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración". Está permitido pensar que esta explicación tiene solamente un valor de *cobertura;* pero por su intermedio se adelanta la idea muy importante *de un desarrollo desigual del texto,* en particular evidente en los largos poemas, que dejan de ser un poema para convertirse en una sucesión de poemas distintos: por lo que al menos la mitad del *Paraíso perdido* no es más que pura prosa, no es más que una serie de excitaciones poéticas sembradas inevitablemente de las depresiones correspondientes, siendo privada toda la obra, a causa de su excesiva longitud, de este elemento artístico tan singularmente importan-

te: totalidad o unidad de efecto". En el pensamiento de Poe, ese desajuste es un defecto; de su consideración, él desprende una ley necesaria: el texto debe ser corto para que sea preservada su unidad. Pero la idea podrá ser desarrollada en un sentido por completo distinto, ya que como se verá, ese desajuste es constitutivo de la letra de *todo* texto.

Según Poe, la elaboración es una fabricación. Ante el enunciado de semejante supuesto, pueden hacerse dos observaciones preliminares: en primer lugar, ese mito de la génesis afirma la idea muy importante de una separación entre lectura (en el sentido ordinario de la palabra) y escritura. Leer únicamente con los ojos de un lector es, dice Poe, permanecer ciego a las condiciones que determinan el sentido de la obra y sólo ver sus efectos (en todos los sentidos de la palabra). Conocer realmente el trabajo del escritor es, en primer lugar, determinar esas condiciones y a partir de ella seguir el movimiento que producen. Lectura y escritura son *actividades antagónicas;* su confusión supone un gran desconocimiento de la naturaleza profunda de la obra.

De otra parte, la tesis adelantada por Poe no tiene un valor, ni tampoco un estatuto teórico; como todo mito tiene una significación esencialmente polémica. Baudelaire, una vez más, lo ha comprendido con claridad; él, quien en la agrupación de sus traducciones de Poe hizo de entre ellas una "Obra grotesca y seria". El primer objetivo del *relato* (porque se trata de ello y de un análisis teórico) es derrotar las ilusiones espontaneístas de la creación: ilusiones demasiado ordinarias, a las cuales era urgente oponer una representación *fantástica* del trabajo del escritor. Una simple lectura de la obra muestra solamente el decorado superficial de la empresa; pero detrás de la escena se desarrolla una acción inesperada, extraordinaria y dirigida, que es la *génesis.* Al abandono del lector se opone el poder de decisión del autor, quien, orientado por una lógica absoluta, procede a selecciones razonadas. "Mi intención es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático". El problema matemático es la imagen fantástica de la obra: aquél tiene una solución como ésta tiene un fin. Pero la solución de la obra es también

el principio de su desaparición; de este modo, la obra no tiene más consistencia que la dada por la cuestión que ella debe resolver.

Si la idea así adelantada tiene un incontestable valor crítico, sin embargo, debe verse con claridad que es la ilusión o la imagen de un saber, es decir un *no saber.* En efecto, una vez despejada la sátira de un error corriente, el texto de Poe, hablando con propiedad no nos enseña nada. En sus pretensiones positivas no hace más que reproducir el mecanismo de la ilusión que, por otra parte, denuncia. Lectura y escritura proceden a la inversa una de la otra; pero hay que desconfiar de las inversiones demasiado fáciles (ver L. Althusser, *Para Marx*). Invertir no es otra cosa que trasponer, afirmar una misma cosa dándole una forma diferente, que la hace más aceptable: Poe restituye a la obra su doble diabólico (si diablo está bien, *Deus inversus*), pero deja uno y otro, el anverso y el reverso, en una relación de analogía tanto más engañosa cuanto esta vez es definitiva. En cualquier sentido que se recorra su anverso o su reverso, la obra permanece idéntica a sí misma: construida y, por consiguiente, estable y continua. Ya sea activamente elaborada o simplemente seguida, ella nos presenta el mismo tipo de unidad, de nexo, que puede ser considerado por igual en dos sentidos diferentes (para variar la metáfora espacial: hacia adelante y hacia atrás). Blandas apariencias o rigurosa deducción: son las dos versiones, o las dos vertientes, de una misma realidad. El fin es lo que liga la obra a sí misma en sus dos aspectos: relacionar la obra con las condiciones de su necesidad y entonces verla en su profunda *unidad.* Anverso y reverso sólo han sido diferenciados provisionalmente, para que pueda ser mostrado el principio de vinculación del discurso.

Propuesta en seguida, la deducción de las partes del poema *El cuervo*, que las relaciona todas con una intención final y central a la vez, tiene una significación evidentemente paródica. Baudelaire lo había señalado, destacando en ese texto una "ligera impertinencia". "Poe fue siempre grande, no sólo en sus concepciones nobles sino también como farsante": grotesco y serio; no lo uno aparte de lo otro, sino los dos a la vez. Tomar esta deducción completamente en serio, es no ver que es efectivamente imposible, que el autor no puede deducir de una

intención, por más inicial que sea, los medios de ejecutarla (como se mostrará ampliamente más adelante). Y es no ver tampoco que la línea de la obra no es ni absolutamente simple ni absolutamente continua. El propio Poe lo sabía, puesto que él afirmó, de otra parte, que el discurso de la obra estaba dispuesto de acuerdo a un desarrollo desigual y, por lo tanto, no deductivo. Sin embargo, la parodia es, aquí, poética, en la medida en que llega, en cierto momento, a tomarse en serio a sí misma: el relato es necesariamente —pero de una necesidad de otro tipo que la proclamada— interrumpido por consideraciones ideológicas prestadas, las cuales por el sesgo de un platonismo de opereta ("la contemplación de lo bello"), conducen de nuevo a Poe al terreno de la estética tradicional. En ese momento hay en la exposición una ruptura que es reveladora de su estatuto no teórico. La construcción del "poema" que dispone medios con vistas a un fin, se encuentra, ella misma, subordinada a un fin: la intención que la vincula a sí misma reproduce un modelo exterior del cual extrae su forma. El discurso poético *se aplica* en la realización de lo bello; enteramente dedicado a esta tarea (que es designada en términos míticos y no reales), recibe el estatuto de una totalidad, unidad en la cual *desaparece*. La obra anuncia por medio de cada uno de sus momentos el fin en el cual se consume, que es, casualmente, su *Nunca más*. Así, el poema es la imagen un poco fácil de sí mismo: esta coincidencia entre el texto y su objeto muestra con claridad que la génesis es el correlato del poema. Su verdad, inmanente, es del tipo de las que son proferidas por el propio poema: de nuevo esta verdad resulta tan evidente porque es la imagen de un saber. Dentro de semejante contexto ideológico, la ilusión normativa vuelve a ser un obstáculo. Es necesario destacar, también, que la inclusión de la legalidad estética introduce en la argumentación una molesta contradicción: la obra es a la vez el producto de un trabajo y abandono contemplativo. Del mismo modo, Poe, quien "platoniza" en su teoría, es en su obra un escritor fantástico.

Todo lo que ha podido parecer positivo en el texto de Poe no se encuentra allí en esa condición, sino *tomado* en un sentido diferente; no sería en absoluto posible separar la idea de su contexto. Lo que dice Poe no tiene, finalmente, otro sentido que éste, muy clásico: entre la obra y su comentario (la

exposición de su mecanismo) hay una relación de equivalencia, aun cuando esa relación sea también una relación de inversión. O todavía más: la obra y el comentario ocupan, de manera diferente, *un mismo espacio*, derivan de un mismo principio de organización. Lejos de recibir la razón de su descentramiento, la obra se encuentra doblemente fijada por los límites de una estructura determinada. El fin de la obra, corrompida, y al parecer, dividida, es también su punto de llegada.

De este modo, la metáfora: la obra vive al revés de ella misma, sólo interesa como ilustración, más o menos caricaturesca, de un saber que será necesario formular en otra parte. El texto de Poe no propone en absoluto un análisis de la literatura: es un cuento que podría ser reintegrado a la serie de historias del caballero Dupin. La génesis de un poema está escrita a imagen de célebres *análisis*, que importan mucho más en tanto son el elemento de una ficción que por su contenido real. El cuento no toma su verdadero sentido si no sabe entender lo grotesco que da fundamento y culminación a lo serio. La relación entre el autor y su obra tal como está afirmada en la propia obra por el relato en primera persona, es, por consiguiente, engañosa. Este autor, que desmonta la génesis, tan locuaz como un héroe novelesco, es —para retomar otra idea de Poe— demasiado ingenioso para poder decir la verdad:

> La verdad no se encuentra siempre en un pozo. En suma, en cuanto a lo relacionado con las nociones que nos interesan de manera más próxima, creo que invariablemente está en la superficie. La buscamos en lo profundo del valle, pero es en la cumbre de las montañas donde la descubriremos.
>
> *(Doble asesinato en la calle Morgue).*

No se conocerá mejor un texto, cualquiera que sea, por haber reemplazado su línea, simple en apariencia, por otra línea, que es la misma invertida. Es por lo que la génesis en tanto tal es una alegoría, un mito. Pero podemos utilizar el mito refiriéndolo a una verdad que él es absolutamente incapaz de decir. Un texto puede ser leído en más de un sentido: es así cómo en él coexisten al menos un anverso y un reverso. A pesar de la delgadez sistemática de su discurso, línea enrollada sobre el libro, el texto extrae de su complejidad, de su *grosor*, un

aspecto "vigoroso", para retomar una expresión de Poe. No es ni tan simple ni tan directo que su cara iluminada (por la lectura) no implica, al menos, la presencia de una cara de sombra. Podría decirse, contra la propia ideología sobre la cual se apoya Poe, que el principio del texto es su *diversidad*. Si el texto de Poe es importante, es porque en él se encuentra *evocado*, en un nuevo mito del *clinamen*, esta posibilidad del relato de cambiar (lo que se enuncia en términos míticos, como caminar al contrario, al revés), de virar, o también –para tomar de otro autor fantástico una imagen vecina–, de *oblicuar;* haciendo oír, por una especie de duda interior, la multiplicidad de sus voces. Esta diversidad y esta multiplicidad habrán de solicitar la explicación.

Cerrado e interminable, acabado o indefinidamente recomenzado, enrollado en torno de un centro ausente que él sería, por consiguiente, en absoluto capaz de mostrar o de enmascarar, difuso y recogido: así es el discurso de una obra.

Thaumantis regia: "Visions d'un Château des Pyrénées".[3]

Este nuevo ejemplo no se empareja con el precedente: presenta de manera diferente la misma imagen, ilustra de modo distinto el movimiento que anima el discurso del escritor. Ya no se trata, esta vez, de un texto crítico que se cuestiona a sí mismo irónica y *confusamente*, sino de un texto ingenuo, espontáneo, de la más fácil de las novelas. Los temas del anverso y el reverso aparecen allí incluidos en el movimiento del libro, cargados de toda su significación poética, despojados de una sospecha capital, la de repetir la obra por medio de un comentario artificial e indiscreto. De hecho –y será necesario decirlo con frecuencia– no hay libro *inocente:* la espontaneidad aparente del libro fácil, destinado a un consumo inmediato, supone la incorporación de medios probados, tomados frecuentemente de la literatura más concertada y trasmitidos de obra en obra por una muy secreta tradición. *Génesis de un poema* y *Visions d'un Château des Pyrénées* sólo son las formas diferentes, tan ingenua una como sabia la otra (pero ¿cuál es lo uno y cuál lo otro?), de un mismo tema, que puebla, a todos los niveles de su jerarquía, el género del relato enigmático. Pero, y en esto el segundo ejemplo es decisivo, si no hay libro

3. Novela de Anne Radcliffe.

completamente inocente, no hay tampoco libro completamente *lúcido*, consciente de la naturaleza de los medios que emplea para ser libro, *sabiendo* lo que *hace*. Es por lo que, una vez más, los temas del anverso y el reverso, que van a encontrarse de nuevo *en la obra,* no son conceptos sino cuando mucho *reveladores*. Salvo que se caiga en la ilusión empírica, que debería ser sobrepasada al presente, no es posible considerar aquéllos como perfectamente *instructivos*, cuando vienen dados de este modo, ofrecidos y dispuestos en el propio hilo de algunos libros.

La obra de A. Radcliffe no es muy conocida, después de haberlo sido mucho, y debe lamentarse que haya caído en el olvido. A. Breton, preocupado por mantenerla en los límites de la novela negra tradicional, para poder preferir por encima de ella a sus maestros de la sombra: Walpole, Lewis y Mathurin, y molesto por su racionalismo dominante que lo hace "establecer sus instalaciones", instalaciones muy bien aparroquiadas y muy frecuentadas, en ese dominio prohibido que es el mundo de los "verdaderos prodigios", no quiere ver en ella más que una "reina del escalofrío".[4] Detrás de ese juicio se encuentran, confundidos, dos reproches de hecho distintos: se conceptúan en la obra de Radcliffe a la vez un racionalismo mezquino y una amplitud excesiva, destinada a satisfacer el gusto público. Se pasa, de este modo, muy fácilmente de una concepción mágica de la gran literatura a otra que es muy tradicional: Radcliffe es pequeña porque por el trabajo de su imaginación reductora ha traicionado las exigencias de la verdadera realidad (lo cual podría ser admitido, en rigor, al menos a título de hipótesis), pero también porque ella no ha sabido restringir su clientela al círculo estrecho de los *aficionados*. Con la aspiración de contentar a las multitudes, ella traiciona un género al vulgarizarlo. Estas críticas son sorprendentes: el proyecto de una literatura para el mayor número posible de público, no tiene nada de sospechoso en sí mismo, y además los desplazamientos que conducen los medios de expresión de la gran literatura a la pequeña, o inversamente, no se realizan de manera tan sencilla; no implican por fuerza una pérdida o una decadencia, sino por lo general la adquisición de un sentido nuevo, el ajuste de viejos instrumentos a nuevos fines. La

4. Ver A. Breton, prólogo a *Melmoth* de Mathurin.

pequeña literatura puede entonces inspirar a la grande: hay más de A. Radcliffe que de Walpole en la obra de E. Poe.

El libro que vamos a considerar es un libro sin pretensiones, como se dice. No es un defecto, es, por el contrario, la razón por la cual ha sido escogido. Aun en la categoría de obras menores, tiene un lugar muy secundario: presumiblemente no fue escrito por A. Radcliffe; se trata de una falsificación, un "pastiche" escrito a la manera de ella y publicado después de su muerte bajo su nombre. Los textos de ese tipo, que son falsificaciones más o menos caracterizadas, resultan con frecuencia los más representativos de un género o de un estilo: se encuentra en ellos en *estado puro*, si no naciente, lo que define por excelencia el género al que pertenecen. Si la imitación está bien lograda, puede ser más reveladora que el modelo.

Este libro, que —es necesario recordarlo— pertenece al género de los "relatos enigmáticos", esencialmente es interesante por uno de sus elementos: el hecho de que se encuentra establecida en el propio desarrollo de su texto esta posibilidad de un doble movimiento que lo hace andar en sentido inverso al de su aparente avance:

> Yo no puedo decirle más; me ha impuesto condiciones que he prometido respetar. Llegará el tiempo en que todos esos misterios le serán revelados. Hasta ese momento no puedo adelantar nada, no me está en absoluto permitido decirle... (t. II, p. 227).

El movimiento de la novela es doble, puesto que para ella se trata de ocultar los misterios antes que de aclararlos. Hasta ese extremo el secreto debe pesar sobre la imaginación o sobre la razón del héroe, y todo el desarrollo del relato se sostiene en la descripción de esta espera, al mismo tiempo que en su establecimiento. Contar es también construir, edificar esta arquitectura de lo oculto que coincide milagrosamente con la arquitectura real que ella suscita o que la suscita: la morada negra de un castillo.

Desde el comienzo, se establece que el saber no queda eliminado sino diferido y que la sinrazón hacia la cual uno se siente llevado es provisional. "Victoria, quien no creía en las visiones sobrenaturales..." (t. II, p. 3). La explicación de los milagros es prometida a cada momento: algunos enigmas resuel-

tos, sin comprometer el misterio que debe permanecer en suspenso hasta el final, anuncian y preságian la resolución terminante, es decir nada menos que la derrota de la ilusión. Siempre se sabe que hay algo *detrás* del misterio y que será mostrado. De este modo, la interrogación debe referirse menos a la naturaleza de lo que terminará por saberse y no será en absoluto misterioso, que a las propias condiciones de existencia de lo que aparece al principio: el más allá de las cosas es menos atractivo que esta frágil superficie que no cesa de engañar. El tiempo de la novela es el que separa la formación de las ilusiones de la irrupción de una verdad que es también la promesa de la salvación (el tiempo de la ignorancia es al igual el tiempo del peligro). El relato avanza sólo porque la verdad no ha aparecido todavía en él, y su movimiento es quizás ambiguo, tratando de retrasar el momento de las revelaciones en vez de apresurar su llegada. La novela dura tanto que logra retener las apariencias y denuncia de esta manera su verdadera naturaleza: surgida de un intervalo muy provisorio, es un intermediario, un intermedio, una diversión.

La acción de la novela se inserta en el desarrollo de una vida que ella separa en dos partes: la que precede a la novela, prehistoria de una felicidad pasada, de una infancia, y la que seguirá a aquélla y que será una culminación. La intriga nace al favor de la interrupción de un destino; aprovecha su inacabamiento, al cual da forma. Un día la vida de alguien es suspendida; el relato será la repetición de este episodio fundamental y procederá entonces a través de cambios bruscos que repiten la ruptura inicial —especie de *rapto*—, la reflejan, como si ningún otro destino pudiera instalarse en el precario intervalo de un encierro en medio de las "maravillas": entonces surge la aventura. El desarrollo continuo de una carrera es sustituido por la innovación de incesantes encuentros. Desde que una fatalidad ha detenido al individuo entre dos momentos de él mismo, nada puede serle mostrado que no le recuerde esta persistente debilidad: Victoria al pasear por los jardines del castillo encuentra la estatua de un Apolo "que tenía de particular que sólo estaba acabada a medias", ella sabe que la estatua es la obra de un joven a quien una muerte brutal le impidió terminarla (t. I, p. 108). Este episodio es característico entre todos: muestra cómo el héroe cuya existencia es interrumpida no encuentra

más que signos de su propia condición. La estatua inacabada es el reverso de una ruina y, sin embargo, es el anuncio de otra suerte, de un acabamiento, ella recorre idealmente las etapas de una degradación.

La espera del destino congela hasta los sentimientos, en una indecisión radical. Podría en efecto, encontrarse un motivo esencial de interpretación de las novelas negras en el hecho de que los caracteres y las pasiones son siempre ambiguos en ellas. La figura de Francisco (si es que puede hablarse de una "figura", puesto que no se le ve nunca y que su realidad es contenida en los límites de esta cuasi presencia), "cuya vida está llena de misterios y cuyas acciones son otros tantos enigmas imposibles de adivinar", domina la intriga: poder imprevisible, benéfico o maléfico, cuyos actos están dirigidos por un designio superior o son improvisados a causa de la ausencia de todo designio, lo que no se podrá saber sino de manera tardía. De allí que sea un poder eminentemente protector, en la medida en que pueden esperarse de él todos los retornos; pero que también lleva en sí mismo la indecisión con la cual los otros lo juzgan. Todo encuentro es engañoso; en ello reside la suerte de una salud. El corsario virtuoso y el bandido leal representan esta duplicidad presente en cada ser. La felicidad y la virtud son provisorias; por consiguiente, la desgracia lo es también. Y en la aventura todos los recursos son posibles.

Las selecciones que deben hacer el héroe y el lector no son, entonces, entre la realidad y la apariencia, entre la verdad y la mentira; no se operan en la alteridad que separa el aquí y el allá, sino en el corte inmanente que distingue en la propia verdad su faz de sombra y su faz de luz. En la apertura que constituye la aventura novelesca, cada cosa está definitivamente comprometida. El misterio sale de esta empresa como laicizado, se encuentra por entero en una irresistible familiaridad con la sorpresa. El mal no está en otras partes, sino aquí, en la promiscuidad del bien: en todas partes no hay más ocultamientos.

La novela negra, tal como la practica A. Radcliffe, enfrenta al individuo a una indefinida multiplicidad, más allá de una dualidad tranquilizadora que se encuentra infinitamente descompuesta: el héroe no sólo se balancea entre el infortunio

y la felicidad, también se ha hecho incapaz de apreciar su situación exacta. Perdido en los límites de lo ilusorio, simbolizados por el recinto del castillo, no sabe nada más sobre sí mismo y se vuelve incapaz de poner orden en sus propias pasiones. El castillo que lo encierra, asilo o prisión (uno y otro son confundidos con frecuencia y la salvación puede operarse por medio del juego de la confianza que sabe encontrar refugio en las fronteras de la amenaza, a menos que el sitio de protección no se convierta en peligro, a través de la revelación brutal de un error: se ha trocado en una trampa), sin cesar se transforma, se profundiza por la revelación que hace de nuevas estructuras: el doble fondo no es nunca definitivo. Residencia inacabada, decorado inagotable; hechos a imagen de la aventura que los habita. Los propios lugares son múltiples de manera innumerable; se descomponen en una serie de recorridos independientes unos de otros que ocupan aventuras diferentes, no siempre antagónicas, y que frecuentemente, sin saberlo, son encaradas dentro de las mismas paredes. Toda fachada está vacía y es engañosa; pero nunca lo es de manera simple: se descompone en varias maneras que se ignoran unas a otras. Avanzar en la exploración de ese lugar, multiplicar los trayectos es el único medio de liberarse, con la esperanza de que podrá por fin ser determinado ese punto central en el cual reposa quizás lo absoluto del secreto y que encierra el objeto amado y desconocido, cuyo descubrimiento metamorfosea completamente la estructura de lo que uno *habita*. La aventura es, pues, una iniciación: *La flauta encantada* es la ópera de la novela negra. Es también un viaje: conduce hasta el lugar donde se enfrentan las ambigüedades e implica un tipo análogo de desmultiplicación, aunque ofrezca de ellas una imagen simple por ser más contrastada. Por su intermedio se opera el paso de lo pintoresco a lo terrorífico, a menos que el misterio y la inquietud no se eliminen en el refugio de un valle secreto: "Del otro lado de la garganta, el camino seguía bajando, en el otro extremo del torrente a lo largo de una media milla más o menos, y desembocaba en amplios y ricos campos; frente a bellas montañas que habíamos entrevisto al fondo del desfiladero, parecía que se pasaba de la muerte a la vida..." (*El italiano*, cap. 6). Hasta que ciertos indicios permiten descubrir una inseguridad inédita: como la ruina de una arquitectura misteriosa, la naturaleza es capaz de todas las modificaciones.

Asimismo confianza y abandono no pueden estar definitivamente separados. Si un individuo ha podido cambiar (ser arrancado de sí mismo) hasta el punto de convertirse en el héroe de una novela negra, puede ser que también los otros, los que él encuentra, se hayan convertido en lo que son por una extraña degradación, por una perversión de sí mismos, sin dejar de ser lo que eran. De este modo, una irresistible confianza llevará hacia ciertos hombres, en quienes se puede distinguir todavía el signo de su bondad pasada, y de los cuales se podrá saber, con perfecta certidumbre, que no son lo que son (Diego, el extraño de la capilla). Por el contrario, se reconocerá en algunos una perversidad consumada (el duque de Vicense): "Desde este momento he conocido la perversidad de vuestro corazón" (t. 1, p. 141); y ninguna explicación, ningún retorno podrá hacer volver atrás de semejante juicio. Así el amor puede aparecer, ya que debe comenzar por la confianza y que están dados los elementos de cierto *discernimiento.* Rodeada de hombres perversos, atraída hacia desconocidos por una oscura inclinación, Victoria debe repasar, constantemente, los motivos que la hacen actuar. Sus afectos son cuestionados sin cesar: ¿el hombre que ella comienza a amar no le ha dado a entender que es a otra a quien quería? ¿Y no ha visto ella misma a su rival en medio de un cuadro de extraña felicidad, que es como la *ilustración* de sus dudas (pero hubiera sido necesario saber apreciar esta imagen para conocer su verdadero sentido)? Todo encuentro, todo espectáculo se convierte en un motivo de *prueba:* toda presencia manifiesta aporta con ella su doble equívoco: las figuras más descubiertas están idealmente veladas:

> Victoria guardaba silencio; un encanto irresistible dominaba sus sentimientos, pero la prudencia no la abandonaba y su corazón era presa de mil incertidumbres. Cuanto más sentía su confianza dominada por las miradas, el lenguaje y el acento del extranjero, más se esforzaba en llamar la razón en su auxilio. Ella había observado que bajo los rasgos más amables, bajo el exterior más seductor, Don Manuel escondía una perversidad profunda. ¿Quién sabe si este hombre encantador que ella tiene tanto placer en escuchar no se ha formado en esta peligrosa escuela? Y, sin embargo, si él es honesto y sincero, como ella lo desea tan ardientemente, como todas las fuerzas de su corazón la impulsan a creerlo, qué poca indulgencia y hasta qué ingratitud demuestran la frialdad con la cual ella recibe sus generosos ofrecimientos. Sensible como es, ella sabe mejor que cualquier otra persona

cuánto resulta herido su corazón franco y compatible cuando sus expresiones no encuentran más que desconfianza y sospechas injustas. Atormentada, acabada por esta penosa lucha, ella levanta sus ojos humedecidos donde se manifestaban tan claramente la ternura de sus sentimientos y el desasosiego de su alma, y al posarlos sucesivamente en el amable desconocido y en las cúpulas del templo, ella parece implorar al cielo un rayo de su luz para esclarecerla acerca de la posición que debe tomar.

Descubrir las intenciones secretas de otro no es el más pequeño de los misterios que es necesario resolver para la permanencia de las ilusiones.

Esta indecisión del juicio, que se refleja en el conflicto de las pasiones (porque el amor naciente no sabe si debe reconocerse como tal) se expresa también en el silencio de las imágenes. De otro que amenaza o que ayuda no se conoce más que una figura, y es juzgando sobre ella como hay que decidirse. Entonces es normal que el hombre a ser amado se presente primero bajo la forma de un retrato que se trata de descifrar: "De otra parte, lo que tanto admiramos es quizás completamente ideal; la imaginación brillante y la habilidad del artista han podido por sí solas crear lo que nos parece tan encantador en esta figura, mientras que el original no tiene quizás, sino una figura ordinaria, o al menos muy inferior a la expresión que se le ha concedido" (T. I, p. 272). El gran debate es el de las imágenes, de las formas y de las figuras que son al mismo tiempo signos ambiguos. La novela comporta todo un material relativo a apariciones: gigantes enmascarados, fantasmas, voces enclaustradas en la pared; una serie de *perfiles* atraviesan la intriga. La historia se termina cuando esas apariencias son vistas en su verdad, es decir, en el momento en que son disipadas; hasta entonces, en medio de la certidumbre de no haber sabido verlas, queda por preguntarse si se las ha visto realmente, puesto que no hacen más que pasar y no cesan de desaparecer. Los acontecimientos que llenan la vida en suspenso de Victoria son, quizás, fantasmas: "En circunstancias distintas, Victoria hubiera reído de su equivocación; pero aplastada por desgracias inauditas, rodeada de peligros sin igual, no se asombraba de que su imaginación aturdida le crease fantasmas de todos los objetos que estaban a su alrededor" (t. 1, p. 226). Visiones y temores sólo quedarán disipados cuando termine la aventura.

La novela enigmática, al menos tal como es practicada por A. Radcliffe, parece entonces el producto del encuentro de dos movimientos diferentes: uno establece el misterio mientras que el otro lo disipa. Toda la ambigüedad del relato radica en el hecho de que esos dos movimientos no se dan en forma sucesiva propiamente dicha (en ese caso se anularían sólo al final), sino que se acompañan de modo inseparable, contestando indefinidamente uno (¿cuál?) al otro. Y quizás, al contrario de lo que piensa Breton, la revelación más que el misterio resulta *reducida* en semejante *aventura*. Así, el tiempo del relato es como un intermedio, *después* del cual todo podrá recomenzar como *antes*. Pero este intermedio es propiamente interminable: los misterios no acaban de nacer y no acaban de desaparecer. Del mismo modo, el final ("aquí termina el tercero y último tomo..."), que da la última clave de los enigmas, es siempre banal, precario, y de una molesta brutalidad: muestra por su fragilidad y su gratuidad (¡no era más que eso!) que el tiempo del relato no sabe ni antes ni después de elementos exteriores a su propio desarrollo, ya que, al contrario, el mismo los contiene. El texto es a la vez perfectamente transparente (todo *termina* por explicarse) y perfectamente opaco (todo *comienza* por ocultarse). El enigma no lleva en sí mismo la promesa de su desaparición, el principio de su nulidad, sino porque con él toda razón es cuestionada: el enigma es provisorio en el propio tiempo en que todo se vuelve enigmático. La novela negra nos dice: cada cosa es a un tiempo ella misma y otra; y esto porque aquélla también se desarrolla en dos sentidos: tiene al mismo tiempo derecho y revés.

El enigma implica su resolución, una verdad que la disipa: pero esta verdad no es exterior al relato. Y quien quisiera ir directamente a esta verdad, *adivinarla* (lo cual nunca es muy difícil), dejaría de lado lo esencial; al ir directamente al modelo, a la luz, como desearía hacer la crítica que juzga, abandonando el recorrido que lleva al término y le da sentido, la encontraría singularmente tenue, menos brillante, al no tener ya ninguna sombra que alejar.

Estos razonamientos de Holmes tenían esto de particular: una vez dada la explicación, la cosa era la simplicidad misma. El leyó en mi rostro ese sentimiento. Su sonrisa se matizó de amargura. "Tengo la impresión de que me deprecio cuando me explico,

dijo. Los resultados sin las causas son mucho más impresionantes..." (Conan Doyle, *Recuerdos de Sherlock Holmes*, cap. 3).

"¡Claro está!, dijo con un tanto de humor. Todos los problemas se vuelven infantiles a partir del momento en que le son explicados a usted..." (*Resurrección de Sherlock Holmes*, cap. 3).

"Bravo", exclamé. "Es elemental", dijo él. He allí un ejemplo del efecto aparentemente notable que un lógico produce sobre su vecino, porque éste ha descuidado el pequeño detalle que se encuentra en la base de la deducción. Podría decirse lo mismo, querido amigo, del efecto producido por algunas de nuestras historietas: efecto totalmente artificial, puesto que usted se guarda algunos factores que nunca son comunicados al lector. Dicho esto, yo me encuentro hoy en la situación de nuestros lectores, porque tengo en la mano un cierto número de libros que pertenecen a uno de los casos más extraños que hayan nunca enredado el cerebro de un hombre. Y, sin embargo, me faltan uno o dos que son indispensables para completar mi teoría. ¡Pero, los tendré Watson! ¡Los tendré! ". (*Recuerdos de Sherlock Holmes*, cap. 7).

En efecto, el texto no tardaría en producirlos para *dárselos.*

Podrían multiplicarse las referencias; pero nada agregarían a esos textos que son en sí mismos muy notables, a condición, nuevamente, de que no se les tome demasiado en serio y de que se vea bien la trampa que señalan. El libro se contiene por entero en la distancia que separa un comienzo de un fin, y en este caso particular, un problema de su solución. Pero esta distancia no está dada, al libro no le corresponde insertarse en un cuadro dado con anticipación. Debe previamente construir esa posibilidad: el se sostiene en ella tanto como la hace sostenerse. Antes de dar el enigma y su clave, él establece la distancia que los separa, sin la cual nunca tendría *lugar.* ¿Es decir, que es una desviación o un artificio: la alteración de un camino recto constantemente diferido? Hay que comprender que de seguir esta línea ideal de manera directa, el libro se aboliría, desaparecería bajo las formas de la evidencia. Uno de los verdaderos orígenes del texto es, pues, la incompatibilidad inicial de su comienzo y de su final: así, puede ser leído en los dos sentidos. Pero esos dos sentidos no son equivalentes, no pueden superponerse de inmediato: es por la cual no llegan jamás a anularse y juntos construyen, al contrario, la línea compleja de un relato. El libro no es la apariencia tomada por

una realidad exterior que él escondería al mostrarla: su realidad se encuentra toda en el conflicto que lo anima y que, con exclusión de cualquier otra cosa, le concede su condición. Es por lo cual al comienzo del relato no todo está dado, ni de otra parte perdido: sin lo cual no pasaría efectivamente nada y no podríamos, después de habernos engañado durante cierto tiempo con su futilidad, hacer otra cosa que arrojarlo, decepcionados por no haber encontrado en él lo que no podía decirnos.

> Es, pues, muy importante que la novela comporte en sí misma un secreto. Es necesario que el lector no sepa al comenzar de qué manera terminará. Es necesario que se produzca un cambio en mí, que yo sepa al terminar algo que no sabía antes, que yo no adivinaba, que los demás no adivinarían sin haberla leído; lo cual encuentra una expresión particularmente clara, como es de esperarse, en formas populares como la novela policíaca. (M. Butor. *Cuadernos de la Asociación Internacional de estudios franceses*, Nº 14, marzo de 1962).

Podría decirse además que el movimiento del relato sólo puede ser comparado al de una deducción con una intención paródica (esta deducción puede ser directa: Sherlock Holmes; o inversa: Poe). En él, al contrario, no hay ninguna continuidad sino una constante disparidad, que es la forma de su necesidad, y sin la cual no existiría; lo que hace que para *explicar* su desarrollo no podamos contentarnos con *seguirlo* en su progresión aparente.

En un mismo relato, arbitrariedad y necesidad se encuentran para participar en la elaboración de una obra; volveremos sobre ello. Lo verdadero, tal como es formulado por el discurso de la obra es siempre arbitrario porque depende completamente del desarrollo de ese discurso. A la vez, se debería poder conocerlo de inmediato, y semejante conocimiento es imposible. Sucede que el enigma, en tanto que tal, constituye una obra y en el fondo de toda obra hay algo de enigmático que no tiene nada que ver con una adivinanza. Son conocidas esas imágenes de doble efecto, en las cuales, detrás y dentro de un paisaje cualquiera hay que descubrir el gorro del policía: en el momento en que la forma buscada se convierte en la "buena forma", por medio de la conquista de un nuevo equilibrio de los elementos, todas las demás formas desaparecen. Propiamente son olvidadas: sólo queda el gorro del policía. Lo que antes

había podido parecer real, desaparece, se borra en el momento en que se impone una nueva realidad. Así, el mundo pagano de Venusberg se hunde bruscamente en el momento en que aparece, para edificación del caballero Tannhaüser, el universo ingenuo y pastoral de la naturaleza revelada. De este modo, en la segunda Meditación cartesiana la cera pierde de un golpe todas sus determinaciones aparentes para recibir otra, de naturaleza diferente, ante la cual las demás no son nada, o son como nada y la idea de extensión sale como un conejo de un sombrero, en ese efecto teatral que marca todas las metamorfosis de la ilusión. Como el héroe de ópera, el ilusionista que conduce el juego de esta segunda Meditación no puede cantar su canción, producir su charlatanería, *asombrar* y *edificar* a la vez, sino por que cuenta con el brusco cambio de decorado sin el cual él no lograría ni progreso en la acción ni orden en la deducción. La verdad adivinada, despejada, descubierta, aparece tan resplandeciente que pone de lado todos los momentos que preceden su manifestación, aun cuando la anuncien: al hacerse presente, quedan abolidas, en un brusco sacudimiento, las formas que la disimulaban.

En consecuencia el libro, salvo en una intención irónica, no podría, como una adivinanza, suprimir su desarrollo con un final; si tiene un término (real, marcado por la palabra fin, o ideal: el modelo), éste no es una "buena forma" frente a la cual todo lo demás sólo sería un obstáculo ilusorio. El libro no es una realidad ni una experiencia, sino un artificio. Este artificio no es una adivinanza sino un verdadero enigma que se mantiene por entero en la línea de su resolución: la pregunta de la esfinge no tiene sentido por sí misma, sino únicamente por la red de alusiones que la vinculan con la historia de Edipo y que le proporcionan su necesidad. Por ello, la idea de que en la obra el misterio (y en toda obra hay tal misterio, si no ¿qué necesidad habría de explicarla?) podría ser descifrado, es perfectamente vana; no basta con resolver la dificultad, es decir con librarse de ella, sino que es necesario mostrar el proceso de su establecimiento. La transparencia del libro es siempre retrospectiva: no basta, por lo tanto, para caracterizarlo y no es más que un momento del propio relato. Como dice A. Radcliffe: todo se explicará cuando llegue el momento, que es necesario saber esperar. Hay que saber esperar: la consistencia de la obra

y su verdad están depositadas en esta espera; no hay nada más en el relato o detrás de él que el propio desarrollo del relato, que de este modo no deja de ser el estereotipo de sí mismo. Apresuramiento por comprender, transparencia de la lectura, tienen como reverso obligado la opacidad y la tardanza, que son las condiciones de la obra.

De este modo, la obra, para ser medida, no puede ser comparada con una verdad exterior o escondida en ella. Crítica trascendente y crítica inmanente son igualmente vanas: una y otra tienden a distraer la explicación de la complejidad real de la obra.

7. IMPROVISACION, ESTRUCTURA Y NECESIDAD

La obra literaria no se desarrolla siguiendo una línea frágil, aventureramente prolongada y proseguida hasta el punto en que perece: su término. Esta simplicidad lineal que le da su audacia y su frescura es sólo su aspecto más superficial; a su lado hay que saber distinguir la real complejidad que la compone. Es necesario, también, saber reconocer en esta complejidad el signo de su necesidad: la obra avanza no con esta libertad ingenua, con esta independencia de marcha que sería prenda de una invención pura, sino sostenida por el contrario por la disposición de lo diverso que le da a la vez forma y contenido.

De su parte, el carácter improvisado que la obra presenta ocasionalmente no es más que un efecto, un *producto;* de ninguna manera una causa. La obra no se hace por azar, según la ley de una libertad indiferente, sino porque se encuentra precisamente determinada en cada uno de sus momentos y en cada uno de sus niveles. Por lo cual desorden y azar no son al respecto nunca pretextos para la aparición de una confusión, sino los índices de una verdad inédita: por medio de ellos la obra es lo que es y no otra cosa. En una obra tan manifiestamente, tan explícitamente mezclada como *El Sobrino* de Rameau, es fácil encontrar los elementos tradicionales, elementos fijos que la integran: retrato, discurso, diálogo teatral... (de otra parte, no sería necesario limitarse a una enumeración de formas). Sobre todo, más allá de la necesaria determinación de

esos arreglos, debe verse que, de manera más general, en la producción literaria la improvisación es a su vez un género.

Ha sido demostrado[5] que una forma de relato, en apariencia la más ingenua y la menos intencional, el cuento popular, sólo existe a partir de una obligación ineludible: desprovista de esta obligación, sería inconsistente y hasta resultaría, en verdad, ausente. La sencillez de una fábula es *el efecto producido* por una cadena de elementos invariables, cadena rígida que relaciona el texto consigo mismo. Sin embargo, esta necesidad es arquetípica y resulta del vínculo de la obra con un modelo: modelo dado y terminado, "perfecto" en su género puesto que se basta a sí mismo y nada lo precede en el orden de las determinaciones. Se trata, por consiguiente, de una necesidad exterior, del género de las que –como se ha demostrado– no pueden fundamentar un verdadero conocimiento de la obra. Pero esa falla inherente al método de Propp no nos detendrá por ahora: queda en pie que este método evidencia, aunque sea pasando por una ideología del sistema, de la norma y del modelo, el hecho de que la obra no está hecha no importa cómo, sino que depende, al contrario, de una disposición en cierto modo obligada que es la marca de su realidad.

La obra está, pues, determinada: es ella misma y ninguna otra. En el momento en que esto se comprende, ella se convierte en el objeto de un estudio racional. Y es por el hecho de que en ella, o más bien *sobre* ella, nada puede ser cambiado, que es posible agregar a su discurso un propósito que no será sólo un comentario. *Fijada* de este modo, si no congelada como se verá, la obra literaria comienza a ser una especie de hecho teórico.

Sin embargo, no basta con comprobar esta necesidad ni adaptarse a ella; es necesario reconocer su género y definirla. En efecto, espontáneamente uno se representa una necesidad semejante bajo la forma de una premeditación. Parece expresar la unidad de una intención o de un modelo que, de un extremo al otro, sostiene la obra y la anima, le da vida y el estatuto de un organismo. Que esta unidad sea subjetiva (producto de una selección consciente o inconsciente del autor) u objetiva (manifestación de una combinación esencial: armadura o modelo),

5. Ver la obra de Propp y los trabajos de los formalistas rusos.

permanece como hecho, supuesto que en la obra lo determinante es el todo.

El problema así planteado es el de la estructura, si se entiende por estructura lo que permite pensar en el tipo de necesidad del cual procede la obra, lo que hace que ella sea tal no por azar sino por razones determinadas. Pero el término estructura es ambiguo en la medida en que, en la obra o fuera de ella, se propone mostrarnos su imagen inteligible, cayendo de este modo en uno u otro de los géneros de ilusión ya identificados. Si se puede utilizar con toda razón el concepto de estructura es comprendiendo que la estructura no es una propiedad del objeto ni una característica de su representación: la obra no es lo que es a causa de la *unidad* de una intención que habitaría en ella, o por su conformidad con respecto a *un* modelo autónomo. Todo esto aparecerá con mayor claridad cuando se demuestre que la hipótesis de la unidad de la obra supone una nueva forma de ilusión (que es la ilusión interpretativa), y que esta hipótesis es tan inútil como las precedentes.

Acabamos de ver (al derecho y al revés) que el libro está compuesto en más de un sentido, de tal manera que al mismo tiempo que él aparece una diversidad real. En tanto que él se hace ante el ojo del lector, puede suceder que se deshaga para reaparecer bajo una luz totalmente nueva, revelando una verdadera complejidad en lugar de su falsa sencillez. Puede decirse entonces, dando a esta expresión un valor alegórico, que *en todo libro sucede algo:* el relato de aventuras es la imagen misma de la obra literaria, porque todo libro constituye con relación a algunos de sus supuestos iniciales, un acontecimiento, una sorpresa. En toda obra puede encontrarse el índice de esta ruptura interior, de esta descentración que manifiesta su dependencia con respecto a *distintas* condiciones de posibilidad: de modo que la obra no tiene nunca, sino en apariencia, la cohesión de un todo unificado. Ella no es improvisada ni predeterminada: procede en cierto modo de una *necesidad libre* que será necesario definir mejor.

Una obra literaria no es, pues, nunca absolutamente premeditada, o más bien lo es en varios niveles a la vez, sin que, en su conjunto, pueda proceder del ejercicio de un simple y único pensamiento. Sería entonces insuficiente, para fijar su forma, decir que la obra está construida, que resulta de una disposición

calculada y detenida. No hay que quedarse en el *procedimiento*, como han pretendido hacerlo algunos formalistas rusos (Chlovski en particular), sino detrás de él descubrir el *proceso* real sin el cual el artificio se quedaría en su pura facticidad. La obra es el producto de un *trabajo*, y por lo tanto de un arte. Pero todo arte no es artificial: es la obra de un obrero y no de un ilusionista o de un manipulador de sombras. El poder de este obrero no es el falso milagro de hacer surgir, a partir de la nada, una forma absolutamente escogida (es por lo que *no sirve de nada decir que el autor de una obra es un creador*); y el lugar de su ejecución no es la escena de un teatro en que sólo se presentaría, de modo provisional una aparición decorativa. Y esta es, precisamente, la razón por la cual él no produce no importa qué, sino obras determinadas, obras reales. Hablar del *arte como procedimiento* no es *saber* lo que es.

Obrero de su texto, el escritor, en particular, no fabrica los materiales con los cuales trabaja. Tampoco los encuentra dispuestos espontáneamente, piezas errantes, libres de ayudar a la edificación de no importa qué andamio: no son elementos neutros, transparentes, que tendrían la gracia de abolirse, de desaparecer en el conjunto que ellos ayudan a constituir, dándole materia, tomando su o sus formas. Los motivos que determinan la existencia de la obra no son instrumentos independientes, listos a servir no importa qué sentido; como se verá en un ejemplo muy preciso, tienen como un peso específico, una fuerza propia que hace que, aun utilizados y mezclados en un conjunto, conserven cierta autonomía y puedan llegar en ciertos casos hasta a retomar su propia vida. No porque haya un destino de las formas, una lógica absoluta y trascendente de los hechos estéticos, sino porque su verdadera inscripción en una historia de las formas, hace que esos motivos no puedan ser caracterizados por su sola pertenencia a la obra que ellos mismos sirven de modo inmediato. Más adelante estudiaremos la aventura de uno de esos motivos, el de la isla, a propósito de una novela de J. Verne.

Decir que la obra es necesaria no significa para nada que esté completamente hecha, acabada o conformada según un modelo determinado independientemente de ella. La necesidad de la obra, si es una determinación objetiva, no incluye como una de sus propiedades naturales el índice de la presencia en ella de un modelo o de una intención. La necesidad de la obra

no es un supuesto inicial, sino un producto: se halla en el encuentro de varias líneas de necesidad. En la obra, lo esencial no es ver, por medio de un pensamiento confuso, la unidad, sino distinguir el cambio. Es decir, por ejemplo, la contradicción: a condición de no reducir la contradicción a no ser más que un nuevo tipo de unidad: la contradicción lógica, contradicción ideal, cuya forma pura está dada por la lógica hegeliana, deshace la complejidad real de la obra para reducirla a no ser más que la manifestación de *un* sentido (comparado consigo mismo).

Si el conocimiento de la obra literaria quiere ser teórico y, por consiguiente, riguroso, debe provenir de una lógica, en el sentido general de la palabra: a una lógica semejante incumbe el cuidado de representar una forma de necesidad que preserve la verdadera diversidad que construye la obra. Semejante lógica no podría, evidentemente, elaborarse a partir de un estudio nada más que de las obras literarias; deberá apoyarse en el desarrollo de todas las otras formas de saber que se plantean también la cuestión de la *organización de un múltiple.*

Retomemos todo esto sobre un ejemplo que, como se ha visto, es alegórico de la obra literaria en general: el relato de aventuras. Es por su propia naturaleza un relato lleno de sucesos, por lo tanto, *lleno de imprevistos.* Si en él todo estuviera dado, inscrito en el punto de partida, sería infiel a su género: nada sucedería en él y la sucesión de episodios sería una falsa sucesión que para una mirada experta, podría estar completamente prevista por adelantado. Leer el relato de aventuras debe ser, al contrario, encontrar a cada paso, si no en cada palabra, lo inédito y la sorpresa: el lector *sigue* el desenvolvimiento de la aventura, experimenta sus choques y su novedad reavivada sin cesar. Para él, cada *momento* del libro debe ser impacto, ruptura, aparición. Tomemos una fábula cualquiera, y aún para conservar toda la generalidad del análisis, escojámosla de una obra que no proviene del género limitado que es el relato.

Para mostrar sobre un objeto visible —aunque no esté efectivamente expuesto a la mirada de los espectadores— la distancia que separa a Ruy Blas de "su reina" (aquí el cliché se convierte en el propio motivo de la intriga), Víctor Hugo se valió de la imagen varias veces descrita por él, del muro casi

insalvable que rodea el "jardín" de la reina; Ruy Blas, pasado dicho límite, deposita en el interior una flor (entendamos que toma una); pero la expedición es tan arriesgada que se hiere (entendamos que hiere), y deja colgado del muro un pedazo de encaje ensangrentado (la imagen ya no tiene necesidad esta vez de ser traducida)[6] que servirá más tarde de señal de reconocimiento a los dos amantes. Ese muro no es sólo un símbolo, quizás demasiado fácil de interpretar, sino también uno de los elementos reales de la intriga: el héroe encuentra un obstáculo en su camino. Para quien lo mira o lo sigue, para quien lo sigue con la mirada, una espera: pasará el obstáculo o no lo pasará. El lector, detrás de él, arrastrado, se enfrenta a la misma prueba: con la diferencia de que le basta con voltear la página para que la dificultad sea resuelta. Inevitablemente el muro será salvado o no, y la solución tal como está dada en el texto, será *ley*. Voltear la página es también pasar el muro o detenerse definitivamente ante él. Por ello, leer es una aventura por medio de la cual experimentamos lo ineluctable bajo la forma de lo imprevisto, y viceversa. *El relato obliga*, del mismo modo que en su interior las circunstancias obligan a su héroe.

Esta obligación muestra cómo el lenguaje "hablado" por el escritor no es ya totalmente el lenguaje tal como lo utilizamos ordinariamente, en el cual no se encuentra depositada esta necesidad manifiesta (*aun* si sus leyes no son lo bastante conocidas); no es necesario decir que la literatura es un nuevo lenguaje (no hay, en sentido estricto, más que un lenguaje; es propio de una estética hegeliana reducir toda forma de expresión a un lenguaje). Pero, a través de un uso particular, todo sucede como si el lenguaje cambiara de naturaleza: lenguaje disfrazado, lenguaje "adornado", lenguaje transformado. Una de las características esenciales del lenguaje tal como aparece en *la obra* es que *produce ilusión* (volveremos más adelante sobre esta expresión para ver si es satisfactoria). Por el momento es suficiente comprender que esta ilusión es *constitu-*

6. Todas estas equivalencias se enuncian únicamente por el placer de hacer rabiar el pudor y de llenar de indignación, por consiguiente, al honesto señor Picard. Pero no es cosa de quedarse en estos fáciles exorcismos, en estas demasiado oficiales misas negras: no ver en todas partes más que sexo y sangre es, después de todo, obra de ministro.

tiva: no se añade al lenguaje del exterior, atribuyéndole sólo un uso inédito; lo modifica profundamente, haciendo de él *otra cosa.* Digamos nada más que la palabra y su sentido, entre el lenguaje y su objeto, ella establece una nueva relación. En efecto, el lenguaje modificado por el escritor no tiene que plantearse la cuestión de la diferenciación entre lo verdadero y lo falso, en la medida en que, reflexiva pero no especulativamente, se da a sí mismo su verdad: la ilusión que produce es, a su vez, su propia norma. Ese lenguaje no enuncia la existencia de un orden independiente de él, al cual pretendería conformarse; sino *sugiere* él mismo la clase de verdad con la cual se le vincula. No designa un objeto, sino lo suscita, en una forma inédita de enunciado.

La novedad de ese lenguaje[7] reside en el hecho de que tiene como único sentido el que él mismo se da; no teniendo, aparentemente, nada detrás ni delante de él y sin estar habitado por ninguna presencia extraña, ese lenguaje es autónomo en la medida en que no posee, en efecto, profundidad: se desarrolla por completo en su superficie. Así, para distinguirse del lenguaje usual, no tiene fundamentalmente necesidad de fabricar nuevas palabras; tejiendo entre ellas las relaciones de un texto, hace de las palabras algo distinto de las palabras y una vez rotos sus nexos ordinarios e inaugurado un orden distinto, surge una nueva realidad." Se dirá, sin embargo, que esta trasmutación entra por entero en la producción de una tautología. Lenguaje reducido a su delgadez, en ese sentido que encuentra para proyectarse en la única línea de su desarrollo, y que parece no abrir más perspectivas que en sí mismo: nada lo duplica y, con exclusión de toda otra cosa, no deja de repetirse, de reproducirse, de prolongarse a sí mismo. Reducida a la unión de dos palabras o desarrollada hasta los límites materiales del libro, la obra del escritor construye, por el propio trabajo que la produce, su horizonte. El "espacio literario" en el cual esta obra encuentra sitio no es a fin de cuentas otra cosa que la línea que enrolla su texto. De hecho, esta línea, aunque excluye toda profundidad, no es en absoluto simple, sino múltiple y diversa.

Cabe decir que el lenguaje tal como lo habla la obra no puede ser comparado con ninguna otra cosa, con nada externo:

7. Todo este pasaje es descriptivo; no podría, por consiguiente. considerársele como un análisis definitivo. Este vendrá después.

sentido o realidad; sin embargo, se verá de seguidas que no es absolutamente primario o inocente, no es un lenguaje independiente. Para tomar un ejemplo elemental, el "Napoleón" del quien habla Tolstoi en *La guerra y la paz*, escapa a las refutaciones que podrían hacerle los historiadores. Si leemos bien el libro, comprenderemos que el nombre ya no designa completamente a un personaje real. Sólo tiene sentido por sus relaciones con el conjunto del texto en que aparece. El acto del escritor por su eficacia propia suscita un objeto y constituye al mismo tiempo las únicas normas de apreciación a las cuales dicho objeto puede ser referido. Al no estar ya limitado por la imposición de un uso o de una definición estricta, el lenguaje adquiere una libertad singular, un poder de improvisación; de lo cual muy injustamente se ha atribuido la exclusividad, cuando en realidad ello caracteriza el acto del escritor en todas sus manifestaciones. Sobre este punto, el epílogo de *Campesinos* tiene casi un valor de manifiesto: a un ataque aparecido en el *Moniteur de l' Armée*, que le reprochaba el deshonrar con *sus errores* la profesión militar, responde Balzac:

> De una vez por todas, él (el autor) responde aquí que sus inexactitudes son voluntarias y calculadas... Se nos pedirá en seguida que digamos en qué geografía se encuentran La Ville aux Faye , l'Avonne et Soulanges. Todos esos países y esos acorazados[8] viven en el inmenso globo donde están la torre de Revenswood, las Aguas de Saint Ronan, la tierra de Tillietudlen, Gunder-Cleng, Lilliput, la abadía de Theleme, los consejeros privados de Hoffman, la isla de Robinson Crusoe, las tierras de la familia Shandy, en un mundo libre de impuestos y donde el correo es pagado por quienes viajan a él a razón de veinte céntimos el volumen...

Que esas inexactitudes sean "voluntarias y calculadas" es quizás mucho decir, y muy poco (puesto que es reducir la especificidad del trabajo del escritor al uso sistemático de un procedimiento de fabricación); sería más bien necesario comprender que no deben ser percibidas como inexactitudes, ya que faltan las normas ordinarias que harían posible semejante juicio. "De una vez por todas", pero una trasposición muy característica, ese texto anuncia el poder que tienen los libros de

8. - Con los cuales se relaciona el error denunciado por el *Moniteur de l'Armée.*

construir un mundo propio. Que ese mundo sea un mundo escrito, un objeto de lenguaje, no importa sobremanera: Balzac salvará precisamente esta distancia haciendo el proyecto de *escribir un libro que sea como un mundo.*

De este modo, el lenguaje "hablado" por el escritor –y expresamente los ejemplos han sido escogidos de escritores para los cuales una preocupación esencial es permanecer cercanos a la realidad– no está regulado por las normas de ninguna conformidad exterior. De línea en línea, él avanza según su fantasía, en total independencia: es esta independencia necesaria la que caracteriza y distingue el uso que él hace del lenguaje.

Sin embargo, esta libertad, aunque esté marcada por las apariencias de la improvisación y de la fantasía, no es una libertad de indiferencia. La obra literaria, en la medida en que desplaza con ella el principio de su veracidad, establece un cierto tipo de necesidad: esta necesidad se manifiesta primero en el hecho de que *en el texto no se puede cambiar una sola palabra.* En tanto obra, debe poseer en sí mismo suficiente presencia como para obligarnos a admitir su validez. Así, sería completamente insuficiente decir que el libro, para tener una consistencia suficiente, debe ser verosímil, carácter que pertenecerá por excelencia a su contenido. Existiría, más bien, por la forma obligante de su formulación. La obra puede, justamente, ser inverosímil, débil o gratuita (es evidente que estas tres posibilidades son distintas): ella es infranqueable y permanece, dentro de sus propios límites, verídica, a falta de lo cual sería propiamente ilegible, obra fallida. se podrían citar, de otra parte, muy numerosos ejemplos de tales *ausencias de obras.* Podría decirse aun que el lenguaje establecido por el acto del escritor, bajo la forma que le da su enunciado, es irreductible.

La literatura degradada (que produce también sus libros y sus lectores) podría definirse precisamente por el hecho de que es incapaz de producir las condiciones para una semejante veracidad, cuyo fundamento está, por consiguiente, obligada a encontrar, o su pretexto fuera de ella misma. su lenguaje, sin forma propia que lo contenga, se escapa, resbala, indefinidamente hacia otra cosa: una tradición, una moral, una ideología.

Esta irreductibilidad, que es correlato de una legibilidad, define todas las formas de escritura: fantástica, poética, realista. Hasta podría decirse que la escritura "realista", en su pretensión

frecuentemente afirmada de dar un equivalente verdadero de lo real, encuentra grandes dificultades en no salir de sí misma, perseguida como lo está por un ideal de conformación. El escritor realista es en verdad el más meritorio de todos, es el que va más lejos en la empresa de escribir, aunque no triunfe siempre en dicha empresa: es el que tiene mayores dificultades en permanecer escritor y se sitúa, de este mundo, en un límite donde todo se convierte en riesgo.

Hay, pues, una *verdad* del texto que, de otra parte, sólo el texto puede decir. Por lo tanto, esta verdad es aleatoria, puesto que el objeto que nos hace encontrar la lectura no es un objeto real. No es por efecto de una necesidad natural que el muro es o no salvado; es la letra del texto la que así lo quiere. El relato obliga a su lector porque inserta el acontecimiento en un determinado tejido de ficción. Así, la aventura es tanto más sorprendente cuanto es más artificiosa, precaria, arbitraria: por este medio establece el sentimiento de *peligro*, de ese riesgo sin el cual ella dejaría de ser aventurera. Cada vez parece que sea posible un nuevo relato, que escoja una salida diferente. El relato da la impresión de novedad en la medida en que es, en todo momento, un nuevo relato: serían pronunciadas otras palabras, las cosas serían distintas de lo que son. Lo inédito es la presencia, sin cesar renovada, dentro del propio relato, del relato posible, del relato cambiado. La obligación implica, entonces, al mismo tiempo cierta transparencia: el relato obliga precisamente porque *parece* que podría ser transformado.

Pero esta transparencia sólo debe su existencia y su eficacia a que está combinada con cierta forma de opacidad: no se leen todos los relatos posibles, sino solamente aquel que está realizado, o más bien *que está escrito*. No hay más que un relato: cada uno de sus momentos es sorprendente, "libre", pero también definitivo. La línea de la aventura, simple en apariencia, de hecho está constituida de manera muy compleja y hasta contradictoria: a la vez acabada y cambiante. Estrechez y amplitud, arbitrariedad y necesidad: es siempre la misma oposición que nos *sorprende* cuando buscamos conocer la naturaleza del relato, y es también la misma que nos *arrastra* cuando, en una simple lectura, nos dejamos ir en pos de ella.

La pregunta es, pues: ¿en qué es eficaz o efectiva la ilusión? ¿Cómo, en el horizonte del relato cercado por esta

forma acabada, se da semejante posibilidad indefinida? Puede ser planteada desde dos puntos de vista a la vez: desde la perspectiva de una simple lectura (por el aficionado a los relatos) y desde el punto de vista del conocimiento teórico (por quien indague acerca de lo que es un relato).

A la pregunta planteada desde el primer enfoque, podría contestarse que el poder del relato es el producto de una intención, de una decisión, de una voluntad. Es el autor quien lo ha querido: es él quien ha permitido al héroe (y al lector detrás de aquél) salvar el muro. Dependería sólo de él que fuese de otra manera. El carácter inesperado de la aventura es la propia marca de la creación: porque a través del autor surge un nuevo relato es por lo que en el propio relato surge lo nuevo. El texto acabado es el resultado de una serie de selecciones: el lector padece esas escogencias; no contribuye a efectuarlas, sino que recibe sólo el anuncio de sus consecuencias.

Esta *respuesta** no es, evidentemente, satisfactoria. Es el autor, en efecto, quien decide, pero su decisión, como se sabe, está *determinada:* sería muy sorprendente que el héroe desapareciese en las primeras páginas, a menos que el libro obedezca a una intención paródica. En una amplia medida, el autor *encuentra* también la solución y se contenta con trasmitírnosla. Más que inventarlo, él descubre su relato: no porque estuviera completamente hecho por adelantado, sino porque ciertas direcciones le están cerradas de manera definitiva. Podría decirse entonces que el autor es el primer lector de su obra; antes de sorprendernos, se sorprende a sí mismo y se da el gusto de hacer una libre selección mientras es dirigido. En este sentido, la escritura es obligante (nos constriñe) en la medida en que ya es lectura. Es así como el análisis de Propp, que, es cierto, se refiere a obras colectivas, muestra cómo un relato está determinado: el movimiento de la fábula está organizado de manera necesaria; no porque, como diría E. Poe, todo está allí subordinado a una intención final, sino porque es la *lectura* de un modelo dado de una vez por todas. El obstáculo alegórico del que se ha hablado antes siempre es salvado por el héroe en condiciones análogas. La selección del escritor, si se traspasan al análisis de la producción individual las leyes de la producción colectiva, es por consiguiente la *ilusión de una selección:* el movimiento del relato depende de una cosa muy distinta de

semejante decisión vacía. Pero lo que se rehúsa a ser atribuido a la conciencia de un autor no es del caso vincularlo con una conciencia colectiva o con un inconsciente personal: ello sería únicamente desplazar la respuesta y permanecer prisionero de una misma problemática. No hay inconsciente productor.[9] Diremos entonces que es el relato en tanto que tal el que es determinante: produce él mismo su desarrollo, por efecto de una causalidad propia. A él corresponde la función de *decir lo inédito* y de hacerlo *legible* al organizarlo.

Los inconvenientes de esta teoría son manifiestos: el autor, sujeto personal, sólo deja de ser amo y poseedor de su obra porque la obra es desposeída de sí misma. Definida exclusivamente por la estructura que la limita y la engendra, ella se convierte en una *segunda realidad,* el producto mítico de una elaboración, acerca de la cual necesariamente permanece muda. Tal estructuralismo está más cerca de lo que se piensa generalmente de una teoría mecánica del reflejo. Es evidente que se impone entonces una nueva pregunta: ¿qué es lo que produce el propio modelo? A menos de considerarlo como una *condición absoluta,* cuyo carácter necesario se emparentaría con una evidencia lógica, es necesario despejar su condición y expresar las leyes de su eficacia. De otra manera, poniendo las cosas al revés, se permanece prisionero de un *mito* de la escritura como lectura, que revela un desconocimiento profundo de la relación entre el conocimiento y su objeto (si escribir es leer, entonces, a la inversa, leer es escribir: el crítico es un escritor y su actividad no es más que una variedad de la introspección).

El defecto más grave de este formalismo lógico es que relaciona la obra, para explicarla con *una sola* serie de condiciones: el modelo es, por definición, único, y se basta a sí mismo. El postulado de la *unidad* de la obra, de su carácter *total,* se introduce de nuevo subrepticiamente de este modo: *reduce* la complejidad real de la obra, la cual sólo *deshace* para poder olvidarla mejor. Esto revela un desconocimiento profundo del sentido de la noción de *condición:* es condición no lo que está dado en el punto de partida, una causa en el sentido empírico de la palabra, sino ese principio de racionalidad sin el cual

9. Al menos el inconsciente no produce obras; produce efectos.

ninguna obra podría ser medida. Conocer las condiciones de una producción no es reducir el proceso de esta producción a no ser más que el desarrollo de un germen en el cuàl todo el movimiento de lo posible estaría anticipado de una vez por todas, en una génesis que sólo es la imagen invertida de un análisis. Es al contrario, poner en evidencia el proceso real de su *constitución:* mostrar cómo una verdadera diversidad de elementos compone la obra y le da su consistencia. Podría decirse también que no deben confundirse necesidad y fatalidad: la obra no está hecha no importa cómo y, sin embargo, implica el cambio, lo lleva *inscrito en su letra.* Sin esta movilidad que le permite incluir en ella misma el acontecimiento, no sería obra. No sometida a un modelo, pierde su rigidez: su conducta no es, por lo tanto, indiferente, sino que se convierte, al contrario, en el objeto de un conocimiento.

Estudiaremos más adelante un libro, *La isla misteriosa,* de J. Verne, que puede ser considerado como el ejemplo por excelencia de una mutación semejante: las primeras páginas nos muestran que está destinado a ilustrar cierto *proyecto* (que es una concepción de las relaciones entre el hombre y la naturaleza); las últimas páginas comprueban implícitamente el fracaso de esta empresa y la transformación del proyecto inicial en otro, imprevisto y sorprendente, que lo ha sustituido. El libro se pone paradójicamente, a *virar:* se desvía del modelo que se había dado para permitir el advenimiento de una verdad inédita. De este modo no dice una cosa, sino varias a la vez: exhibiendo su contraste, si no alcanza a expresarlo y a explicarlo efectivamente. Ese cambio, por cierto, no ha sido querido por el autor. Podría hasta decirse que se le ha *escapado,* no porque no lo hubiera visto (lo que no se sabrá nunca), sino porque ha estado obligado a *dejarlo advenir,* por la propia lógica de su trabajo. La sorpresa reservada de este modo no es concertada, pero es preparada, sólo tiene significación porque aparece en el movimiento del libro; de otra manera sería realmente imperceptible. Para retomar la imagen alrededor de la cual un novelista contemporáneo ha construido toda su obra, en el centro del libro se desenvuelve sordamente la empresa de una *modificación* que no se debe al azar ni a la premeditación. Esto es lo que conviene *explicar.*

Despejar el tipo de necesidad de la cual proviene el libro, no es mostrar que antes de él, fuera de él, están *dados* todos los elementos que permiten escribirlo y leerlo; una necesidad semejante sería un artificio y el libro sería la imagen de un *mecanismo*. Antes de saber cómo el libro funciona, interesa saber cuáles son las leyes de su producción.

8. AUTONOMIA E INDEPENDENCIA

Como acabamos de ver, el texto posee una verdad propia; la contiene: ningún elemento externo permite juzgarlo, porque el juicio se acompañaría entonces de una deformación arbitraria. ¿Puede decirse que será necesario buscar la verdad de la obra *en ella* misma, porque está depositada allí de una vez por todas. En este caso, conocer sería *leer*, con una mirada incisiva que, penetrando las apariencias que nos separan de la obra, lograría poner en claro el secreto: eso sería criticar, en el sentido negativo de una *disipación*; por medio de una lectura semejante la obra es destruida, para que aparezca en su lugar aquello alrededor de lo cual está construida. ¿Es necesario volver sobre ello? Tal representación es perfectamente ilegítima, al menos por cuatro razones: confunde lectura y escritura; descompone, allí donde habría que estudiar, las leyes de una composición; considera que en la obra sólo es necesario encontrar algo que está dado en ella; limita la comprensión de la obra a la búsqueda de un sentido único. De igual manera el problema de la especificidad de la obra no está definitivamente resuelto todavía: en su camino se encuentran aún muchas ilusiones.

¿Qué hay de cierto cuando se habla de la especificidad de la obra literaria? En primer lugar, que es irreductible: no puede ser reducida a lo que no es. Ella es el producto de un trabajo particular y, por lo tanto, no puede ser obtenida por paso continuo a partir de un proceso de naturaleza diferente. Podría decirse entonces que es el producto de una ruptura: con ella comienza algo nuevo. Comprender este advenimiento, este surgimiento de lo inédito, es negarse a *confundirlo* con lo que le es externo; y es, al contrario, buscar como *diferenciarlo* marcando claramente la separación que él establece con lo que lo rodea. Para retomar un ejemplo muy tradicional, diremos que la vida de un autor en tanto se desenvuelve sobre un terreno distinto

del de la obra, no nos *enseña* nada sobre ella; lo cual no quiere decir que resulte absolutamente indiferente, aunque sólo sea porque nos muestra cómo a través de su obra el escritor ha podido *modificar* su vida. Una célebre y muy paradójica biografía de Proust[10] lo muestra claramente: revela la existencia del autor como ilustración de su Búsqueda y la descubre como enteramente calificada por su obra; para representar la vida nada mejor que enunciarla en los términos de la obra. Así, desde el punto de vista del análisis teórico, la obra está dispuesta como un *centro* de interés; pero eso no significa que ella misma esté *centrada.*

La especificidad de la obra es también su *autonomía:* ella es para sí misma su propia regla, es la medida en que se da sus límites *construyéndolos.* De este modo, no puede ser comprendida en relación a otras normas distintas de las que, con ella, se encuentran efectivamente en la obra: el principio de su necesidad no podría ser heterónomo. Es por lo cual las obras literarias deberían ser objeto de una *ciencia particular* a falta de la cual nunca serán comprendidas. Diferentes disciplinas, como la lingüística, la teoría del arte, la teoría de la historia, la teoría de las ideologías, la teoría de la formación del inconsciente, deben colaborar en ese trabajo (que sin esa colaboración sería incompleto y hasta imposible); pero ellas no podrían *hacerlo en su lugar.* En particular interesa reconocer que los textos literarios hacen del lenguaje y de la ideología (que no son quizás cosas tan diferentes) un uso inédito, desprendiéndolos en cierta forma de sí mismos para darles un nuevo destino, haciéndolos servir a la realización de un designio que les pertenece en propiedad.

Donde comienza la obra se manifiesta una especie de corte que la hace romper con las maneras usuales de hablar y de escribir, y que la separa de todas las demás formas de expresión ideológica. Por ello, es imposible comprender lo que caracteriza el acto del escritor acercándolo por analogía, a una actitud vecina en apariencia, pero de hecho radicalmente distinta. Sin embargo, es lo que hace R. Barthes en el prólogo de sus *Ensayos críticos,* cuando define la escritura por medio de las reglas dilatorias de cortesía que dirigen la composición de una

10. *Marcel Proust,* por G. Painter. *Le Mercure de France.*

carta de circunstancia. Este corte no es exactamente lo que separa el "arte" de la "realidad". Tampoco es ese *verdadero corte* que se establece entre la ideología y el conocimiento teórico y los mantiene a distancia uno del otro. No se trata de una ruptura racional, que se efectúa al nivel de los instrumentos del conocimiento, sino una diferencia específica que se define por un uso propio de los instrumentos de la representación. La autonomía de la obra no depende de un corte epistemológico en el sentido tradicional de la palabra; a su manera ella establece una separación clara, radical que impide, al contrario, que se le asimile a otra cosa.

Sin embargo, *no hay que confundir autonomía e independencia.* La obra no instituye la diferencia que la hace ser, sino estableciendo relaciones con lo que no es ella; de otro modo no tendría ninguna realidad y sería propiamente ilegible y hasta invisible. Asimismo, con el pretexto de exorcizar toda tentativa de reducción, no hay que considerar la obra literaria *aparte,* como si constituyese por sí misma una realidad *completa:* se encontraría absolutamente separada y no se podría comprender la razón de su aparición. Y es que ella sería entonces sin razón: producto mítico de una epifanía radical. Si la obra se determina por reglas que le son propias, no ha podido encontrar en sí misma los medios de elaborarla. De manera general, la idea de independencia absoluta señala un pensamiento mítico, preocupado por comprobar la existencia de entidades ya realizadas, incapaz de explicar su constitución. La diferencia entre dos realidades autónomas sólo puede ser comprendida si se ve que ella es *ya* una cierta forma de relación, una cierta manera de estar juntas. Y ello tanto más cuanto las verdaderas diferencias no están nunca dadas, de una vez por todas, sino que, resultantes de un proceso de producción de la diferencia, deben ser retomadas sin cesar, conquistadas, *contra* lo que tiende a disiparlas: revelan, por consiguiente, una forma muy estricta de relación, relación no empírica, pero, no por ello menos real puesto que es el producto de un trabajo.

La obra literaria no habrá de ser estudiada, por lo tanto, como si fuese una totalidad suficiente a sí misma. Como se verá, si ella se basta a sí misma no es en tanto sea una totalidad: las hipótesis de la unidad y de la independencia de la obra literaria son arbitrarias; suponen un desconocimiento pro-

fundo de la naturaleza del trabajo del escritor. En particular, la obra literaria se relaciona con el lenguaje en tanto tal; por medio de él se vincula con los otros usos del lenguaje: uso teórico y uso ideológico, de los cuales depende muy directamente. Por intermedio de las ideologías se relaciona con la historia de las formaciones sociales, como también lo hace por la propia condición del escritor y por los problemas que le plantea su existencia personal. Finalmente, la obra literaria particular sólo existe por su relación al menos una parte de la historia de la producción literaria que le trasmite los instrumentos esenciales de su trabajo.

En pocas palabras, un libro no viene nunca *solo:* siempre está acompañado del conjunto de las formaciones con relación a las cuales toma cuerpo. De este modo, se encuentra con respecto a ellas en un estado de *dependencia* caracterizado que no reduce a la producción de un efecto de contraste; como todo producto, es una *segunda realidad,* lo que no significa que no exista en virtud de leyes que le son propias. Se verá más adelante cómo ese segundo carácter es lo que define esencialmente la obra del escritor, aun cuando sea cierto que su función es siempre paródica.

9. IMAGEN Y CONCEPTO: LENGUAJE BELLO Y LENGUAJE VERDADERO

La empresa del escritor, a partir del momento en que ya no solamente tratamos de seguirla en sus efectos, sino que nos liberamos de su jurisdicción y tratamos de *conocerla,* debe presentársenos en primer lugar como un trabajo. Ese trabajo se apoya (será necesario explicar las modalidades de ese contacto) en la existencia de hecho del lenguaje. Diremos que el escritor hace obra de lenguaje, ya sea esta obra una forma de lenguaje o una forma dada al lenguaje. Pero sabemos también que este producto no es la única obra de lenguaje y que esta expresión no basta para definirlo. Discurso público, carta privada, conversación, artículo de periódico, exposición científica... son también obras de lenguaje porque dependen de la existencia ya dada del lenguaje, y manifiestan con respecto a éste actitudes muy diferentes de la del escritor. En la medida en que ellas se

conforman electivamente a una exigencia de sinceridad, de eficacia, o aun a la de una elegancia completamente socializada, se distinguen de la obra literaria, que de modo tradicional se encuentra alineada en el número de las obras de arte, y proviene en principio del campo muy especializado del juicio estético. Y no cambia nada al respecto el hecho de que esta jurisdicción califique su objeto de *bello*, al menos en el marco de una tradición a la cual teóricamente pertenecemos todavía;[11] de que esta idea de lo bello haya sido forjada, en el Renacimiento, por escritores; y de que la teoría del arte de que disponemos sea en lo esencial una teoría de la literatura (es, por ejemplo, la clave de la estética hegeliana). En un momento determinado los escritores han inventado cierto tipo de legalidad y se han sometido a ella: su decisión nos compromete todavía. Entregados a la fabricación de un *bello lenguaje* y colocados en la intersección de una naturaleza (la existencia del lenguaje que, en tanto tal, les es dado, aun cuando contribuyan activamente a transformarlo) y de una convención (la jurisdicción *estética de lo bello*), han hecho aparecer una realidad específica, original, que exige ser definida: la obra literaria. Más bien que descomponer el acto del escritor, proyectándolo sobre los ejes concurrentes, pero no necesariamente complementarios, del lenguaje y del arte, es necesario preguntarse sobre la especificidad de semejante empresa.

El lenguaje del escritor es un lenguaje nuevo, no por su forma material de existencia, sino por su uso. Provisionalmente diremos que ese lenguaje tiene como función establecer la ilusión: su primera cualidad es la *veracidad;* y que debe ser *creído bajo palabra*, tanto más cuanto no puede ser medido con relación a ninguna otra cosa. Se distingue, pues, por su poder evocador: construye un sentido. Sin embargo, este análisis no va más allá del nivel de la descripción: el lenguaje del escritor no

11. En efecto, la estética de lo bello quizás ha sido invertida y en verdad puesta en duda, por ejemplo, cuando cierto romanticismo y cierto surrealismo han querido establecer una estética de lo feo, pero no ha sido reemplazada por otra teoría. Si el surrealismo y Baudelaire han realizado, y esto es indudable, una revolución capital en el arte, la han hecho al precio de una *regresión teórica* considerable, a través de un retorno al platonismo (el otro mundo): esta regresión ha podido ser prácticamente benéfica; y no podría ser definitiva. La teoría de la revolución surrealista sigue por hacerse, y no serán los surrealistas quienes la hagan.

es el único que posee ese poder evocador; la producción de un *efecto de realidad*, que da a la obra literaria su *necesidad*, pertenece al lenguaje en general y no permite distinguir el uso propio que de él hace el escritor.

No basta decir que la obra literaria alinea un lenguaje necesario. En efecto, hay varios tipos de lenguaje necesarios: el discurso científico, por su forma rigurosa, implica también cierto tipo de necesidad. Esta necesidad asigna al ejercicio del pensamiento un límite muy preciso, hasta tal punto que todos los sabios deben entenderse al menos en un punto previo: que ellos ocupan un mismo terreno, que hablan un mismo lenguaje; y sus debates están ordenados por esta pertenencia común. El horizonte de su discurso es el de una racionalidad: de la racionalidad del concepto, estrictamente establecido sobre definiciones; y el poder de la definición es tal que, en el caso extremo, aun colocado en la mayor separación, cada uno sabe, por medio de la permanencia del concepto, que sigue siendo cuestión de una misma cosa. La necesidad de semejante razón no es no importa cuál, o de no importa qué, sino una necesidad determinada: el lenguaje de la ciencia y de la teoría es un lenguaje *fijado*, lo cual no quiere decir que está detenido, acabado.

De otra parte, el horizonte que limita la empresa literaria no es el de la razón, sino el de la ilusión: la superficie de su discurso es el lugar donde se representa una ilusión. Más allá o más acá de la distinción entre lo verdadero y lo falso, está el texto, tejido apretado que obedece a las prescripciones de una lógica propia (la estilística debería ser una parte de esta lógica). Observemos de pasada que una vez precisado de este modo el sitio donde se anuda el discurso literario, se hace difícil presentar el trabajo del escritor como una mistificación que produce la ilusión pura. Si en ese sitio no hay línea que separe lo verdadero de lo falso, ¿con relación a qué podría ser destacado el engaño, sino con relación a otra verdad –verdad de un mundo o de una intención– externa al texto y carente del poder de enjuiciarlo? La ilusión que "encubre" el texto, o que lo contiene, si es verdaderamente constituyente, no podría ser aislada y reducida de ese modo: lejos de oponerse a una realidad sobre el fondo de la cual ella desempeñaría un papel

muy precario, debe tener, en sí misma, cierta función de realidad.

Sin embargo, el rigor propio del mecanismo de la ilusión se define en primer lugar por la naturaleza de los objetos que ella arrastra en su movimiento. Diremos que trata no acerca de conceptos definidos, sino sobre imágenes fascinantes. El elemento del *estilo* (palabra, giro o artificio de composición) *se impone* como objeto literario en primer lugar por su valor obsesionante: no hay literatura más que por la repetición y el redoblamiento en forma de variación. El discurso científico, al contrario, elimina lo más posible la redundancia y toma voluntariamente un carácter elíptico. Los elementos que, reunidos, forman un texto, no podrían tener realidad independiente: al contrario del concepto científico, que es susceptible de transportes y desplazamientos (de una teoría a otra), se encuentran ligados a un contexto particular que define el único horizonte con relación al cual de ellos pueden ser leídos. Es en el marco del libro, de *tal libro*, que adquieren su poder de sugestión y se hacen representativos: cualquier desplazamiento los empobrece. Puede verse cómo un tipo específico de rigor (poético y ya no lógico) asocia estrechamente forma y contenido: la imagen encubierta por la palabra bien puede ser por sí misma obsesionante, pero sólo se hará significativa, eficaz, insertada, tomada entre los hilos de un texto.

De este modo, para tomar un ejemplo elemental, el París de la *Comedia humana* no es un objeto literario solamente en la medida en que es el producto del trabajo de un escritor: no lo precede. Pero, en este objeto, los elementos que lo constituyen y la relación que los reúne para darles una cohesión particular, se determinan recíprocamente. Extraen su "verdad" uno del otro y de nada más. El París de Balzac no es una expresión real de París, una generalidad concreta (mientras que el concepto sería una generalidad abstracta). Es el resultado de una actividad de fabricación, conforme a las exigencias no de la realidad sino de la obra: no *refleja* ni una realidad ni una experiencia, sino un artificio. Este artificio participa por entero en la institución de un complejo sistema de relaciones, que hace que un elemento particular (una imagen) no tome su sentido de su conformidad con un orden diferente, sino del lugar que ocupe en el orden del libro.

El movimiento de la exposición no es otra cosa que la exploración de este orden, que multiplica e inscribe cada imagen situándola con relación a otras y a sí misma. Es este *recomienzo* continuo lo que hace el texto: se manifiesta, de la manera más simple, en la relación que cierra el poema alrededor de su título, por ejemplo.

> Balzac descubrió en la gran ciudad una mina de misterio, y el sentido que siempre está despierto en él es la curiosidad. Es su musa. Nunca es ni cómico ni trágico. Es curioso. Se enreda en un amasijo de cosas con la apariencia de alguien que olfatea y promete un misterio y que les desmonta toda la máquina pieza a pieza con un placer áspero, vivo y triunfal. Miren cómo se acerca a sus nuevos personajes: los mide en todas sus partes como rarezas, los describe, los esculpe, los define, los comenta hace transparentar toda la singularidad de ellos y promete maravillas. Sus juicios, sus observaciones, sus parlamentos, sus palabras, no son verdades psicológicas sino sospechas y trucos de juez de instrucción, puñetazos sobre ese misterio que, por Dios, uno debe aclarar...
> (Pavese, *El oficio de vivir*, p. 45).

Es necesario comprender que esta descripción de un genio rebuscador no es más psicológica que las "verdades" que descubre: el sentimiento de curiosidad tiene aquí un valor alegórico. El movimiento de investigación que hace avanzar al autor como en persecución de un mundo inédito representa el proceso de *singularización* a partir del cual se construye la obra (para retomar la idea aplicada por Chlovsky a Tolstoi). La cosa novelesca no aparece sola, sino contenida en un enrevesamiento, inscrita en ese texto que hace de ella índice para otra cosa, el anuncio de un próximo movimiento, prolongándola sin cesar en otra cosa más.

La imagen, antes de ser tratada de este modo, no tiene ninguna consistencia, no logra tenerse sobre sí misma, resbala, se desborda, se vierte, busca fuera de ella un fin que no puede encontrar en sí misma. Ese movimiento de exposición, de exploración es a la imagen lo que la demostración al concepto. Así, el París de Balzac es el análogo del libro: recorrido, moviéndose ante la mirada que lo trabaja, escapándose constantemente ante ella, para una nueva persecución. Esta persecución es constituyente, puesto que acaba por suscitar su escudriña. La realidad novelesca es solidaria, si no dependiente, de la mirada

que la escruta. Objeto cristalizado dentro de los límites de su visión; pero nunca *terminado*, en escape permanente del dominio de una mirada detenida, sin poder nunca ser agarrado por completo, dominado y agotado, porque siempre tiene necesidad de ser prolongado aun más.

Como se verá de seguidas, el libro no logra *tenerse* sino porque permanece incompleto: de este modo la cosa mostrada parece inagotable. La imagen depositada en el libro de la ilusión de lo real, por la necesidad nunca cumplida de su multiplicación en sí misma o en otras.

Si el discurso del escritor produce un efecto de realidad, es porque utiliza los propios límites de la fascinación por la imagen (lejos de dejarse llevar por esta fascinación, juega con ella) y encuentra ocasión para una incesante *repetición* en el hecho de que ella no puede ser acabada, construyendo de esta manera la línea de un texto. Esta línea no es, por consiguiente, tan simple como parece: debe conservar, sin duda, algo de enrevesamiento que la suscita.

La manera como el escritor saca partido de las imágenes, de sus insuficiencias como de sus propiedades, revela el carácter ilusorio de su obra, pero no logra caracterizar la naturaleza de esta ilusión. En efecto, si se detuviera allí el análisis, se llegaría a considerar la literatura como un puro *artificio:* quedaría reducida a no ser más que el funcionamiento de un cierto número de procedimientos.

De otra parte, detrás de esta realidad puramente técnica, hay que saber identificar el sistema de producción que utiliza: ¿qué tiene que hacer la obra con tales medios? , ¿para qué le sirven? Dicho de otro modo: ¿qué tipo de rigor establece esta lógica de las imágenes, esta lógica aplicada a las imágenes por medio de la cual constituyen una ilusión?

Retomemos el hilo: el acto del escritor se realiza por entero al nivel de un enunciado; constituye un discurso y él mismo está constituido por ese único discurso: no puede ser *referido* a nada externo; toda su verdad o su validez se halla cristalizada en esta fina superficie del discurso. Esta definición, por lo tanto, sigue siendo insuficiente; en primer lugar porque es vacía, perfectamente formal. Sobre todo que el discurso, hasta el de la palabra usual, supone la *ausencia* provisional de

aquello de lo cual es discurso, puesto de lado, relegado sobre los bordes silenciosos de su propósito. Decir es, por excelencia, un acto que modifica la realidad a la que se aplica. "Decir una flor" es una operación análoga a la de recolectar: por medio de ella surge "la ausente de todo ramo", esta cosa cuyos débiles contornos son los de la palabra y que recibe su única profundidad de la transitividad que permite pasar de una imagen a otra, prohibiendo siempre a la imagen particular que se baste a sí misma.[12] De este modo, la realidad relegada por el acto de la palabra al horizonte negro de su manifestación, solo es dicha *lejos de sí misma*, por su ausencia. Es característico de todo lenguaje que constituya un objeto propio que no preexiste en absoluto antes de su formulación: la conformidad con las cosas que expresa el discurso, cualquiera que sea, es siempre ilusoria en sí misma. En la palabra, no son las cosas las que encuentran un discurso a su medida y alcanzan de esa manera la expresión; es el lenguaje el que habla de sí mismo, de sus formas y de sus cosas. La posición tomada de las cosas es la posición tomada del lenguaje.

De ello se deriva, entonces, que el discurso del escritor, no tiene, por elección, el privilegio de la ilusión que le permitiría decir *otra cosa*. Todo discurso supone la ausencia o no provisional de aquello de lo que es discurso y se instala en la cavidad dejada libre por la puesta de lado de lo que él dice. Esto es verdad tanto para la palabra cotidiana como para el discurso del escritor, y es también verdad para el enunciado científico: la disposición de conceptos es objetivamente constituyente, define un nivel de realidad autónoma (lo que no quiere decir independiente), regido por leyes específicas. El enunciado literario ensambla imágenes (elementos que por naturaleza escapan a la definición) y no conceptos. Sin embargo, la fascinación de la imagen es desviada, como se ha visto, de su función ordinaria: es *utilizada* para otros fines distintos de los que dirigen la palabra usual y debe permitir construir un conjunto autónomo, una obra literaria. Esta modificación se obtiene por medio de un uso riguroso de las imágenes que las dispone dentro de los límites de un *texto necesario.*

Esto nos permite decir que la autonomía del discurso del escritor se establece a partir de su relación con otras formas de

12. Ver Mallarmé: *Divagaciones.*

utilización del lenguaje: palabra usual, enunciado científico. Por su vigor y su delgadez, ese discurso imita el enunciado teórico, del cual repite, si no reproduce exactamente, la línea apretada. Pero, por su función evocadora, que lo hace designar una realidad específica, imita también el lenguaje cotidiano, que es el lenguaje de la ideología. Podría proponerse una definición provisional de la literatura, caracterizándola por esta función paródica. Mezclando los usos reales del lenguaje, ella acaba, a través de este permanente enfrentamiento, por *mostrar* la verdad. Experimentando con el lenguaje, si no lo inventa, la obra literaria es a la vez análoga a un conocimiento y a una caricatura de la ideología usual.

Al margen del texto, siempre acabamos por encontrar de nuevo, momentáneamente oculto, pero elocuente por esta misma ausencia, el lenguaje de la ideología. El carácter paródico de la obra literaria la despoja de su aparente espontaneidad y hace de ella una segunda obra. En ella, elementos diferentes, a través de la diversidad de los modos de su presencia, se niegan mucho más de lo que se completan: la "vida" que lleva con ella la palabra cotidiana, cuyo eco se encuentra de nuevo en la obra literaria, la remite a su irrealidad (que se acompaña de la producción de un efecto de realidad), mientras que la obra acabada (puesto que nada puede añadírsele) *muestra* el inacabamiento en la ideología. La literatura es la mitología de sus propios mitos: no tiene ninguna necesidad de que un adivino venga a descubrir sus secretos.

10. ILUSION Y FICCION

Acabamos de definir el discurso literario por su función paródica: más que una reproducción de la realidad, permite la "contestación" del lenguaje. Más que imitar, él deforma; aunque, de otra parte, la idea de imitación bien entendida contiene la deformación, si es cierto, como lo propone Platón en un pasaje del *Cratilo*, que *la esencia de la semejanza es la desemejanza*. La imagen absolutamente conformada al modelo se confunde con él y pierde su condición de imagen; sólo permanece como tal por la distancia que la separa de lo que ella imita. La estética barroca no hace más que llevar esta idea a su forma más paradójica, diciendo cuanto más se aleja, más se

imita, lo que produce al final una teoría de la caricatura. En este sentido, toda literatura es a fin de cuentas de inspiración barroca.

Pero semejante caracterización sigue siendo puramente negativa: sólo podrá ser considerada suficiente si se llega a demostrar que la función del discurso del escritor es también esencialmente negativa. Podría decirse entonces que el libro, construido por procedimientos probados, no produce una realidad positiva, sino una realidad facticia, una ilusión. Es precisamente este término de ilusión el que hemos utilizado hasta ahora.

Esto conduce a asimilar la literatura a una mitología, a una disposición de signos que hace las veces de una realidad ausente. En la medida en que la literatura es evocadora, expresiva en apariencia, es engañosa: su propósito escapa indefinidamente al margen de una exclusión radical, la exclusión de aquello de lo que parece hablar y que no tiene ninguna existencia. Haciéndonos tomar las palabras por cosas, o a la inversa, se encontraría enteramente tejida por esa mentira, tanto más radical cuanto es inconsciente y precede el acto de escribir, como el lugar antecede, acecha, lo que viene a tomar sitio en él.

Podrá hablarse, entonces, del espacio literario, que será la escena donde se representa esta mistificación. Toda escritura estaría socavada por semejante elisión: a lo sumo llegaría a exhibirla en la verdad de su ausencia, como lo hace Mallarmé. Y las diferencias que separan las diversas escrituras remiten, por último, a una naturaleza común que igualmente las constriñe: hablan para no decir nada. El mensaje del escritor carece de objeto: toda su realidad se encuentra relegada en el código particular que le proporciona los medios de su formulación y de su comunicación.[13]

No habría entonces teoría de la literatura sino sobre la base de una denuncia y de una complicidad; y, como ya se ha visto, estas dos actitudes no se excluyen necesariamente. El escritor y el crítico en este caso están sometidos a un mismo mito del lenguaje: la objetividad crítica se define, de hecho, por su conformidad locuaz con una *fatalidad* que es también su

13: Es la tesis expuesta por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura.*

razón de ser. De este modo la idea teórica de *necesidad* resulta degradada, literariamente muy caricaturizada: en una sucesión de fúnebres proclamas, la "literatura" no hace más que enunciar la ausencia de sus obras o su inanidad. Las obras no son nada; son esa nada y a través de ella, cuando más, la manifestación de una esencia (la literatura) cuyo mecanismo puede ser estudiado por sí mismo.

Esta concepción de la naturaleza de las obras literarias no es satisfactoria, sobre todo porque desconoce el papel que, en el trabajo del escritor, representa la *ficción*. La obra no es ese tejido de ilusión que bastaría con *deshacer* para comprender su poder. La ilusión *puesta en obra* ya no es completamente ilusoria, ni simplemente engañosa. Es la ilusión *interrumpida, realizada,* transformada por completo. No ver esta transformación es confundir el uso no literario del lenguaje, *a partir del cual* está hecha la obra, y el trabajo a que ella lo somete y que le pertenece en propiedad: es creer que basta con soñar para escribir.

El lenguaje de la ilusión, que es la materia sobre la cual trabaja el escritor, no es otra cosa que el vehículo y la fuente de la ideología cotidiana, esta cosa que llevamos con nosotros mismos y que nos convierte en cosas, arrastrados por el hilo interminable de ese discurso informe, donde una imagen se cambia por otra, sin que nunca pueda encontrarse el término común —excluido sin cesar— que serviría de soporte a ese propósito. Para comprender mejor lo que define esta condición ordinaria del lenguaje, nos inspiraremos en la descripción que hace Spinoza de una vida apasionada: el deseo se aplica a un objeto *imaginario* y se expresa en un discurso voluble, entregado por entero a la persecución de una ausencia, indefinidamente distraído de su propia presencia. Discurso inadecuado, impotente, inacabado, desgarrado, vacío, lanzado a la búsqueda de un centro excluido, incapaz hasta de construir la forma acabada de una contradicción: línea interminable, que se prolonga hacia la apertura de una falsa perspectiva. Deseo a la zaga de su inanidad, desposeído desde el comienzo: nunca saciado y sólo necesario para lo que debe permanecer insatisfecho. Lenguaje en fuga, que corre tras una realidad que nada más puede definir negativamente; hablando de orden, de libertad, de perfección, de lo bello y de lo bueno, pero también del azar y de la fortuna. Delirio, palabra privada de su objeto, desplazada con

relación a su sentido manifiesto sin sujeto que la pronuncie: desorientada, abandonada, inconsistente; entregada a la extensión de una caída vaga. La existencia llega al individuo bajo la forma de una ilusión muy primitiva, de un verdadero sueño, que organiza un cierto número de imágenes necesarias: el hombre, la libertad, la voluntad divina. Y se define inmediatamente por un cierto uso del lenguaje que hace de ella un texto informe, horadado, que se desliza incansablemente sobre sí mismo, esforzándose por *no decir nada* puesto que, de otra parte, no está hecho para decir efectivamente algo.

La liberación, tal como la concibe Spinoza, inicia una nueva actitud con respecto al lenguaje: hay que detener la palabra hueca de la imaginación, anclarla, dar forma a lo inacabado, determinarlo (no que lo indeterminado no provenga de un cierto tipo de necesidad, puesto que puede ser conocido). Para realizar ese cambio, pueden ser consideradas dos clases de actividades: la teórica, que al asegurar el paso de un conocimiento adecuado, fija el lenguaje y lo hace hablar por conceptos (para Spinoza no hay otra vía); y la estética (sobre la cual permanece más o menos mudo), que *detiene* también el lenguaje dándole una forma limitada, si no acabada. Entre el lenguaje indefinido que habla la imaginación y el texto en cuyos límites esta palabra es *desposeída* en muchos sentidos (a la vez decaída, abandonada y recogida), la diferencia es radical: el movimiento aparente del primero, que hace mover las palabras sin lograr avanzar, es congelado por la obra literaria, interrumpido, y en este intervalo que lo coloca frente a sí mismo, se construye esa verdadera distancia que es la condición para una progresión real, el discurso del libro. Ensueño fijo, ficción necesaria y verdadera, dirigida hacia un término definido. Es por lo que, una vez más, resulta perfectamente inútil denunciar, en el libro, el mito que le dará apariencia de vida: el libro gira en torno de este mito, puesto que está construido *a partir* de la ilusión que da un lenguaje informe; pero, con relación a ese mito toma *posición* al mismo tiempo que toma forma: es su revelación. Esto no quiere decir que el libro sea el propio crítico de sí mismo: da de manera implícita la crítica de su contenido ideológico, aunque sólo sea porque rehúsa dejarse arrastrar por el movimiento de la ideología para ofrecer una *representación determinada.* La ficción, que no hay que confundir con la ilusión, es el sustituto, si

no el equivalente, de un conocimiento. Una teoría de la producción literaria debe enseñarnos lo que "conoce" el libro y cómo lo "conoce".

De este modo, a la fuga de la ilusión que suscita una palabra indeterminada, el libro sustituye los contornos nítidos —si no son simples— de una ficción. La ficción es la ilusión determinada: la esencia del texto literario se encuentra en el establecimiento de semejante determinación. Así, el *poder* del lenguaje, instalado dentro de los límites más o menos detenidos de la obra, es desplazado. Para saber lo que es un texto literario, será necesario, pues, preguntarse a partir de qué nuevo centro se hace el trabajo de la ficción. No se trata de un centro real: el libro no sustituye la descentralización ideológica de la ilusión por un centro de organización alrededor del cual el sistema del lenguaje pudiera ser ordenado de una vez por todas. El libro no da un sujeto a ese sistema. La ficción no es más verdadera que la ilusión; y podría decirse que no puede tomar el lugar de un conocimiento. Sin embargo, instalada en lo inadecuado, encuentra la manera de comenzar allí un movimiento, de transformar la relación con la ideología; no de transformar la ideología misma, lo cual es imposible (la ideología, que por naturaleza se encuentra siempre *en otra parte*, no ocupa ningún lugar verdadero y, por consiguiente, no puede ser efectivamente reducida). La ficción, en la medida en que es fingida, nos engaña; pero este engaño no es inicial, puesto que él mismo descansa sobre un fingimiento más radical, que él muestra y traiciona, contribuyendo de este modo a librarnos de ella.

Allí donde termina, en su informidad, la "vida", comienza la obra. Distintas, pues, y contrastando una con relación a la otra; pero también inseparables: no porque revistan de manera distinta un mismo contenido, sino por la necesidad que se les establece de renovar constantemente su oposición.

Es porque la obra contiene tal ficción que resulta perfectamente ilusoria toda empresa crítica que aspire a *reducir* esta ficción a otro uso del lenguaje: palabra interior, palabra ideológica o palabra colectiva. De su parte, la naturaleza ficticia y no ilusoria de la obra, no impide que pueda ser *interpretada*, es decir que sea referida a formas de expresión no literaria. Como se verá, conocer no es interpretar, sino explicar.

Conviene, entonces, distinguir las tres formas que dan al lenguaje tres usos diferentes: ilusión, ficción, teoría. Las mismas palabras, con pocas diferencias, componen esos tres discursos; pero entre esas palabras se establecen relaciones que no pueden compararse, tan separadas que es imposible pasar sin ruptura de una a otra.

11. CREACION Y PRODUCCION

Decir que el escritor, o el artista, es un creador, es colocarse en la dependencia de una ideología humanista. Liberado de su pertenencia a un orden exterior, el hombre es devuelto por esta ideología a sus pretendidos *poderes:* al no estar ya sometido sino a esta sola potencia, se convierte en el inventor de sus leyes, de su orden. Crea. ¿Qué crea? El hombre. El pensamiento humanista (todo por el hombre, todo para el hombre) es circular, tautológico, por entero dado a la repetición de una imagen "El hombre hace al hombre":[14] por una profundización continua, sin ruptura, libera en sí mismo una obra ya dada: la creación es una liberación. De la teología a la antropología se opera en apariencia una mutación radical: el hombre sólo puede crear en la continuidad, actualizar una potencia; se le escapa, por naturaleza, la posibilidad de efectuar lo nuevo. Pero esta mutación es una adaptación.

De este modo, la antropología no es más que una teología empobrecida, invertida: en el lugar del Dios-hombre se instala el Hombre, dios de sí mismo, repitiendo su eternidad y su destino, que él lleva en sí mismo. En el interior de esa inversión, el contrario del hombre creador es el hombre alienado, privado de sí mismo, convertido en otro. Convertirse en otro (ser alienado), convertirse en sí mismo (crear): las dos ideas son equivalentes en la medida en que ellas se insertan en la constelación de una misma problemática. El hombre alienado es el hombre sin el hombre: el hombre sin Dios, sin ese Dios que para el hombre es el hombre.

Así planteada, la cuestión "del hombre" se encuentra entre las contradicciones imposibles de resolver: ¿cómo podría cambiar el hombre sin convertirse en otro? Es necesario,

14. En este sentido, el teórico del humanismo es Aristóteles.

entonces, protegerlo, permitirle permanecer tal como es, prohibir toda modificación real de su estatuto. La ideología humanista en su principio es espontánea y profundamente reaccionaria en la teoría como en la práctica. La única empresa cuya iniciativa sigue siendo concedida al hombre Dios, es la que le permite mantener una identidad, una permanencia. Cambiar el hombre, en derecho, es únicamente darle lo que le pertenece, su bien, aun cuando nunca lo haya poseído efectivamente. La *Declaración de los derechos del hombre*, monumento del humanismo, no es una institución sino una declaración: en ella queda abolida la distancia que separaba al hombre de sus derechos universales y necesarios, eternos. El hombre ha sido desplazado de sí mismo (de este modo la ideología humanista explica la "alienación religiosa"); basta, entonces, con producir el desplazamiento a la inversa para que *todo vuelva al orden.* La alienación no es perniciosa en sí misma, sino sólo en su orientación: basta con modificar esta orientación para liberar la verdad que está allí encerrada y despreciada. Así, el humanismo sólo muy superficialmente es una crítica de la ideología religiosa: en ella no niega lo ideológico, sino sólo una ideología particular que quiere cambiar por otra.

El más puro producto del humanismo es la religión del arte. R. Garaudy, cuyo objetivo es devolver al hombre sus "perspectivas", lanzándolo hacia el "itinerario" que lo conduce al espacio sin límites (¡cómo si no le faltara más que eso!) de sí mismo, es el ideólogo absoluto de la creación artística. Inspirándose en una palabra imprudente de Gorki (imprudente porque sólo es una palabra y no la sostiene ninguna argumentación; y, de otra parte, es totalmente aberrante desde un punto de vista teórico): "la estética es la ética del porvenir", propone, para liberar al hombre, que se regrese de la religión al arte, sin ver que el arte buscado de este modo no es más que una religión empobrecida. Además, el arte es una obra no del hombre, sino de lo que la produce;[15] lo que no es la religión, que no por azar se ha instalado en el lugar que ocupan todas las ilusiones espontáneas de la espontaneidad y que es, en efecto, una especie de creación. Antes de disponer de esas obras que no

15. Y ese productor no es un sujeto centrado en su creación; él mismo es el elemento de una situación o de un sistema.

son suyas sino al precio de numerosas desviaciones, los hombres deben *producirlas;* no por la magia de un advenimiento, sino por medio de un trabajo realmente productor. Si el hombre crea al hombre, el artista produce obras en *condiciones determinadas:* obrero no de sí mismo, sino de esta cosa que se le escapa de muchas maneras y que sólo le pertenece al final.

Las diversas "teorías" de la creación tienen de común que tratan el problema de ese paso que es una fabricación, eliminando la hipótesis de una fabricación o de una producción. Puede crearse en la permanencia, y entonces crear es liberar una adquisición que paradójicamente viene dada; o se asiste a una aparición y la creación es, entonces, una irrupción, una epifanía, un misterio. En ambos casos han sido suprimidos los medios de explicar el cambio: en uno, no pasó nada; en el otro, sucedió algo inexplicable. Todas las especulaciones sobre el hombre creador están destinadas a eliminar un conocimiento real: el "trabajo creador" no es precisamente un trabajo, un proceso real, sino la fórmula religiosa que permite celebrar los funerales de aquél, elevándole un monumento.

De igual manera, todas las consideraciones sobre el don, sobre la subjetividad (en el sentido de una intimidad) del artista, son, *por principio*, sin interés.

Puede comprenderse, entonces, por qué en estas páginas el término de creación ha sido suprimido y reemplazado sistemáticamente por el de producción.

12. PACTO Y CONTRATO

La obra es un tejido de ficciones: hablando con propiedad, no contiene nada de verdadero. Sin embargo, en la medida en que no es ilusión pura, sino una mentira demostrada, debe ser tenida por verídica: no es no importa qué ilusión, sino una ilusión determinada. Estaríamos tentados de decir que, puesto que debe ser admitida tal como la propone su letra, supone una creencia continuada de parte de su lector. En la medida en que el autor debe contar con esta confianza, con esta fe, sin la cual su obra nunca sería leída, estaríamos tentados de hablar de un pacto, de un compromiso tácito, cuyos términos reconocen para la ficción el derecho de ser como ella se presenta y no de otra manera.

Al introducir esta idea de un pacto, parece abandonarse el estudio de las condiciones de la producción de la obra, para abordar la cuestión de su comunicación a lectores. De hecho, los dos problemas van juntos: no debe comenzarse, por un artificio de método que solamente remedaría el rigor, por encerrar la obra en sí misma para desatarla en seguida arrojándola al mundo; haciendo creer de este modo que la problemática interior-exterior (que desarrollaremos más adelante) coincidiría con una división cronológica demasiado elemental (la obra ha sido escrita *antes* de ser leída) para ser instructiva. No es cuestión de detenerse en una distinción tan mecánica: la obra en sí misma, primero; la obra para los demás en seguida. De hecho, en el caso de un estudio de la producción literaria, es inevitable encontrar el problema de su transmisión. Aislar metódicamente esos problemas, rehusarse a confundirlos y a tomarlos uno por otro (lo que ocurre cuando se caracteriza la esencia del escritor a partir de la idea de que él será su primer lector), no es proclamar una separación absoluta y arbitraria entre ellos.

En efecto, al mismo tiempo que el libro, son producidas las condiciones de su comunicación (al menos ciertas condiciones esenciales), las cuales no pueden ser, pues, consideradas absolutamente como hechos dados o previos; lo que hace el libro, hace también lectores, aunque se trate de procesos diferentes. Sin esto, el libro, escrito bajo no se sabe qué dictado, sería la obra de los propios lectores y sería reducido a la sola función de una *ilustración.*[16] Es necesario, pues, evitar reducir los problemas planteados por la obra al de su difusión; en una palabra: no hay que reemplazar una mitología del creador por una mitología del público.

16. Esto debe leerse con toda claridad: no es el libro, por algún misterioso poder, el que produciría sus lectores; sino que las condiciones que determinan la producción del libro, determinan también las formas de su comunicación. Esas dos modificaciones se operan al mismo tiempo y son solidarias. Esta cuestión merecería, naturalmente, un estudio teórico particular. Podría encontrarse su principio rector en esta observación de Marx: "No es solamente el objeto del consumo, sino también el modo de consumo lo que es producido por la producción, y esto no sólo de una manera objetiva, sino también subjetiva". (*Contribución.* Introducción. Ed. Sociales, p. 157).

La obra literaria no es sólo la expresión de una situación histórica objetiva que le atribuiría de una vez por todas, aun antes de que esté hecha, un público determinado. Como se sabe, ella desborda de tal determinación:

> La dificultad no es comprender que el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que ellos nos procuran todavía un regocijo estético y de que tienen todavía para nosotros, en ciertos sentidos, el valor de normas y de modelos inaccesibles. (Marx. *Introducción a la crítica de la economía política. Contribución.* Ed. Sociales, p. 175).

Los poemas homéricos no aparecieron en el decorado de una falsa eternidad; sin embargo, no han dejado de ser leídos.

Reconozcamos allí el índice de un problema esencial, aunque la solución propuesta a continuación por Marx (el hombre moderno que se abandona al encanto del arte griego, es el padre que en sí mismo adora su propia infancia; en términos que no rechazaría Grombrovicz, es el maduro en busca del no maduro, de lo inacabado), presentada sólo por alusión, no puede satisfacernos. El carácter ideológico de esta solución es manifiesto. La obra puede ser entendida por otros además de para quienes parece haber sido hecha: no está encerrada en los límites que traza a su alrededor una lectura inmediata.

Sin embargo, podemos sentir la tentación de sustituir la idea de semejante pacto objetivo, que ataría al autor, sometiéndolo al control de una situación acabada, por la de un pacto subjetivo, menos directamente constructivo, por medio del cual se establecería entre el autor y sus posibles lectores —aun antes de que la mediación de la obra se haga efectiva— una especie de confianza tácita, no ya particular sino general: el autor será creído bajo palabra, el lector podrá comprometer su fe. Desde antes de que la obra aparezca, dibujando a su alrededor un espacio abstracto, estaría dada la posibilidad de una relación entre su palabra y quien la recibe. En efecto, como se ha visto, el libro no enuncia una verdad que pueda ser apreciada por las vías de una conformidad externa; es verdadero en sí mismo, es decir dentro de los límites fijados con él, si no por él. Siguiendo una descripción banal, que basta con indicar, el lector *entra* en el libro como en un mundo diferente, a menos que no sea en algo distinto de un mundo. Para leer debe admitir un

cierto número de supuestos explícitos o implícitos, en los cuales se encuentra éste, que parece esencial: es un libro y no otra cosa distinta de un libro. A falta de esto, ya no leería más, sino que soñaría o se fastidiaría. Esta actitud, de otra parte. no tiene necesidad de ser concertada; basta conque sea implícitamente admitida, sin ser verdaderamente reconocida. Dentro de la lógica de semejante análisis, lo que garantiza la especificidad del libro, su autonomía. es el hecho previo de un pacto confuso global por medio del cual se establecería un *lugar* para lo imaginario, donde la obra acabaría por *tomar* sitio. En la perspectiva de semejante compromiso, todo sería permitido y lo arbitrario sería verdadero.

Por medio de la hipótesis de este compromiso de hecho se encuentra anunciada la posibilidad de un doble comprometimiento: uno referido al autor. quien entrega su obra a un público; el otro referido a su lector, quien, por el propio gesto que lo hace abrir el libro ya acepta comprometerse, prestándole su fe. Esta idea de un pacto nos lleva, pues a formas de ilusión crítica ya encontradas: establece entre autor y lector una falsa simetría y, por consiguiente, una confusión. Supone, precediendo a la obra, el hecho previo de un lugar donde ésta tomará sitio (lo que introduce de nuevo en la crítica literaria los principios de la física de Aristóteles). Finalmente, confunde ilusión y ficción, remitiendo el lector a su fe y condenando al autor al establecimiento de un arbitrario.

Es necesario ver con claridad que la "noción" de pacto es ilegítima porque descansa sobre un problema mal planteado: la problemática de la confianza es una problemática moral; no estudia la obra en tanto producto de la actividad literaria, sino dándole un sentido diferente: al dejar de leer, uno se coloca en los márgenes del libro. El problema que debe resolver el escritor no es éste, vago y corriente: ¿seré creído? sino este otro y determinado: ¿cómo *hacer* para ser leído? Así, aun cuando cierta complicidad pueda establecerse entre el libro y quien lo recibe, es necesario entender que esta complicidad es de simple efecto: el lector puede sentirse llevado por la iniciativa del autor (o por lo que él toma por una iniciativa: ya se ha visto que todo sucedía de modo distinto y que el acto de escribir no estaba simplemente determinado por una decisión individual), en la cual participa voluntariamente o no. Y nó es verdad que

se dé la recíproca. Lo que el autor parece dar para creer (admitamos provisionalmente esta expresión, a pesar de su imprecisión), no lo cree él mismo; no puede creerlo. No le basta con agregar fe, como lo haría si, como se dice a veces, se dejase llevar por el movimiento de su "creación". Ficción construida, el libro, aun cuando esté determinado de diversos modos desde el exterior por las condiciones reales de su producción (es autónomo, pero no independiente), no está, sin embargo, en tanto libro, anticipado en la existencia de hecho de algo previo: nada lo precede en su propio terreno, ni siquiera la promesa de un lugar en el cual pudiera situarse. De haber pacto, sería sólo entre el lector y él mismo, o entre el lector y el autor en tanto que él sea su primer y mejor lector.

Ahora bien, volvemos a un principio ya encontrado: una descripción, aun cumplida, de las actitudes requeridas por la lectura, no puede proceder de una teoría de la producción literaria. Si el autor fuese el lector de su obra, querría decir que ésta existiría aun antes de ser producida, bajo la forma de un modelo independiente. Paralelamente, una crítica atenta de la obra, que pone en evidencia las condiciones de su establecimiento, es algo muy distinto de una lectura, ya que, sin conformarse con apreciar en ella una falsa conformidad, la revela en su diferencia con sí misma y en la desigualdad de su desarrollo.[17]

Esto no significa, evidentemente, que la crítica contribuya a deshacer el libro, a destruir en él lo ilusorio: el estudio de las obras literarias no supone ni una fe ciega ni una desconfianza de principio: fe y desconfianza serían las dos formas extremas dadas a una misma posición tomada. El conocimiento de la obra no está más determinado por la antítesis creencia-desconfianza, que por la de la fe y el saber: aun cuando no aporte un

17. Sin embargo, aunque este punto no haya sido desarrollado aquí, el estudio de las actitudes de lectura, que podría constituir el objeto de una sociología cultural, es esencial: de tal descripción podrían ser inferidas las condiciones reales, ideológicas, "culturales", de la comunicación literaria como forma de reconocimiento. En ausencia de esas condiciones, el escritor no podría producir ninguna obra; pero esta producción puede a su vez modificar las condiciones iniciales, sin pretender asegurar por sí sola las vías de una transformación semejante. En un campo vecino, *El amor del arte* (Bourdieu y Darbell. Col. Le Sens Commun. Ed. de Miniut) da un notable ejemplo de los resultados que pueden obtenerse sobre este punto.

conocimiento verdadero, sino sólo el análogo de un conocimiento, puede ser ella misma objeto de saber. Es por ello que debe ser *admitida bajo palabra;* porque en su letra no está inscrito un desconocimiento radical. Si el libro fuera solamente lo arbitrario situado en el espacio abstracto que promete un pacto, constituiría el sitio de una equivocación. Ahora bien, no hay que creer que *constituir una ficción* sería fingir: el escritor no es un imitador, ni siquiera a la manera platónica, el artesano de una falsa apariencia. Estaría, entonces, sometido al gusto y a la ignorancia de un público que daría lugar a la obra en el espacio de su desconocimiento:

> ¡Buen imitador es un artista así informado sobre las cosas de las que trata! Sin embargo, no dejará de imitar sin saber en qué es buena o mala cada cosa; pero, de acuerdo a las apariencias, lo que parece bello al vulgo y a los ignorantes será precisamente lo que él imitará. (*La República,* X, 601 b).

El escritor no aparenta escribir; se compromete en las vías de una actividad real. Su empresa, aunque a veces tenga apariencias de delirio, no es delirante, aunque sólo fuese porque se cumple en una obra: la crítica comienza donde se detiene la clínica. La "realidad" indicada por el libro no es arbitraria sino convencional; de este modo queda fijada por leyes. La idea confusa de pacto podría ser sustituida por la de contrato: aparecería entonces que la actividad del escritor es verdaderamente *constituyente.*[18]

13. EXPLICACION E INTERPRETACION

Al rechazar el mito envejecido de la explicación de texto, una crítica que quiere ser profunda se establece como objetivo la determinación de un *sentido:* se designa a sí misma por su naturaleza interpretativa, en el sentido lato del término. ¿Qué se gana con reemplazar la explicación (que responde a la

18. Sin embargo, hay que ver con claridad que esta idea de contrato tiene sólo el valor de una imagen: indica la existencia de un problema sin llegar a resolverlo. Ella misma es falsa en la medida en que evoca una decisión espontánea, individual o colectiva. Esta mitología voluntarista no podría ser deshecha sino por un estudio objetivo de las relaciones que unen, u oponen, una obra con su público.

pregunta: ¿como está hecha la obra?) por la interpretación (¿por qué ha sido hecha la obra?)? En primer lugar, parece que se ha ampliado el campo de explicación de la empresa crítica: no limitándola más al estudio de los medios, técnica ciega, se le abre el campo inexplorado de los fines. De esta manera pueden ser expuestos aspectos *esenciales* que cuestionan no sólo la forma del acto literario, sino también su significación.

Es intérprete quien, manteniéndose en un centro, o más bien en un intervalo, procede a un cambio: sustituye lo que le es propuesto por un término de igual valor, al menos si procede *justamente.* ¿Qué pone en ese lugar el intérprete cuando aplica su arte a una obra literaria? Procede al cambio que, en *lugar* de la obra, establece su sentido. Muestra, así, con un solo gasto dos cosas: el *lugar* de la obra y el contenido que llena ese lugar. Podría decirse que instalándose en el lugar de la obra, expone el sentido que allí tomó sitio. De hecho, la interpretación realiza una operación inversa pero equivalente: traspone la obra en un comentario, buscando con ese desplazamiento hacer aparecer como probado su contenido, no cambiado y libre de los adornos que lo escondían. El intérprete realiza un doble de la obra: así vuelve a encontrar, en una milagrosa reciprocidad, aquello de que lo que ella misma es doble.

Interpretar es repetir, pero en una curiosa repetición *que dice más diciendo menos:* repetición purificante, a cuyo término un sentido, hasta entonces escondido, aparece en su sola verdad. La obra no es más que la expresión de ese sentido; es decir, también la ganga que la encierra y que es necesario romper para verla. El intérprete cumple esta violencia liberadora: deshace la obra para poder rehacerla *a la imagen de su sentido, haciéndola* designar entonces directamente aquello de lo cual era expresión indirecta. Interpretar es también traducir: decir en términos de evidencia lo que contenía y retenía un lenguaje oscuro e incompleto. Traducir y reducir: traer a su única (sola e irremplazable) significación la diversidad aparente de la obra. Esta reducción, paradójicamente, debería ser fecunda, en lugar de ser empobrecedora; agregando al texto una claridad y una verdad de las cuales, por paradoja, su letra está privada. Pero semejante "profundización" tiene evidentemente una significación crítica; la riqueza que denuncia en la obra, es

al mismo tiempo revelación de su pobreza: "Era eso, no era más que eso". Platón no decía otra cosa:

> Porque si se despojan las obras de los poetas de los colores de la poesía y se recitan reducidas a sí mismas, tú sabes, pienso qué aspecto tendrán... Pueden compararse con esos rostros que, sin más belleza que su frescura, dejan de atraer las miradas cuando la flor de la juventud los ha dejado. (*La República*, X, 601 b).

Reducida a la expresión de un sentido, la obra corre el riesgo de aparecer muy deslucida: para devolverle sus gracias, el comentarista deberá añadirle el adorno de su propio estilo.

De este modo, se plantean los principios de una crítica *inmanente:* en la obra está retenido un sentido que es necesario liberar; la obra en su letra es la máscara, elocuente y engañosa, con la cual se adorna ese sentido: conocer la obra es remontarse hasta ese sentido esencial y único. La crítica interpretativa descansa sobre cierto número de ilusiones que ya han sido denunciadas: sitúa la obra en un espacio que ella dota de la perspectiva de su profundidad; denuncia el carácter inmediatamente engañoso de la obra, signo ambiguo que indica un sentido y lo disimula a la vez; finalmente, supone, en la obra la presencia activa de un único sentido, alrededor del cual aquélla se habría agrupado en diversas formas. Sobre todo, restablece entre la obra y su crítica una relación de interioridad: interpretativo, el comentario se establece en el corazón de la obra y libera su secreto. Entre el objeto (la obra literaria) y su conocimiento (el discurso crítico) no hay más distancia que la que separa la potencia del acto, el sentido de su manifestación. El comentario está contenido en la obra; a menos que no sea lo contrario. De todos modos, ambos se confunden de una manera que caracteriza, como se ha visto, el método empírico.

No es posible detenerse en el ideal de una crítica esencial, crítica inmanente, que sería repetición, comentario, "pura" lectura; no basta con desplegar la línea del texto para descubrir el mensaje que está inscrito en ella, porque esta inscripción sería la de un hecho empírico. Un verdadero conocimiento implica la separación entre su discurso y el objeto de ese discurso: no se propone repetir lo que ya estaría dicho. Una crítica inmanente es necesariamente una crítica confusa, puesto que comienza por abolir el principio de su distinción. Se

entiende, sin embargo, que pueda parecer ser, de otra parte, la crítica más rigurosa: por su voluntad afirmada de ser *fiel al sentido*, hasta el punto de librarlo de todas las impurezas que lo modifican y lo alteran, garantiza una adecuación esencial entre la obra y su lector. Retroceder ante la empresa de una interpretación, es aceptar traicionarla o perderse en la obra; es, llevado por la preocupación de una falsa objetividad, conceder privilegio a lo no esencial; es negarse a escuchar un secreto fundamental y obsesionante.

La dificultad esencial que debe resolver la actividad crítica, concebida como una empresa racional, es por consiguiente ésta: de una parte, no puede considerar que su objeto le es dado empíricamente, a menos que se confundan las reglas del arte y las leyes del conocimiento. El *objeto* del conocimiento crítico no está depositado ante él en sus límites aparentes: la aprehensión de esos límites supone un tratamiento previo del objeto, que consiste no en *remplazarlo* por una construcción ideal y abstracta, sino en *desplazarlo* en sí mismo para darle un estatuto racional. De otra parte, este conocimiento, si no quiere caer en la ilusión normativa –juzgàr, en el sentido ingenuo de la palabra–, sólo puede considerar la obra tal como es, y debe negarse a querer, de cualquier manera, su cambio; lo cual sería subordinarla a un nuevo tipo de reglas (no ya reglas técnicas de conformidad, sino reglas morales o políticas de conveniencia). Así, es necesario salir de la obra y explicarla, decir lo que no dice y no sabría decir: igual que el triángulo permanece completamente mudo acerca de la suma de sus ángulos. Sin embargo, esta salida no puede efectuarse de no importa qué manera; no se trata, para frustrar la ilusión empírica, de caer en la ilusión normativa y de poner *en el lugar* de la obra otra cosa (la censura y el comentario interpretativo son las dos formas posibles de semejante error).

Explicar será justamente, desechando la mitología de la comprehensión, reconocer en la obra el tipo de necesidad que la determina y que no se reduce, con toda seguridad, a *un sentido*. No es del caso enfrentar la obra con un principio de verdad exterior; en vez de llevar un juicio normativo, hay que identificar el género de verdad que la constituye, y con respecto al cual tiene un sentido. Esta verdad no está depositada en la obra, presente en ella como la semilla en su fruta: es, a la vez,

paradójicamente, interna y ausente. Si no es así, será necesario reconocer que la obra es propiamente *inconocible*, milagrosa y misteriosa, y la empresa crítica es vana.

Por consiguiente, somos llevados, para desechar la ilusión interpretativa, a formular una hipótesis metódica concerniente a la naturaleza de la obra. Esta debe ser elaborada, *tratada*, sin lo cual no será nunca un hecho teórico, el objeto de un conocimiento; pero también debe ser *dejada* tal como es, a riesgo si no de aplicarle un juicio de valor y no un juicio teórico. La obra debe ser edificada y mantenida en sus límites propios, es decir sin ser subordinada a una empresa de edificación. Esta doble exigencia sólo tendrá realmente un sentido si está conformada a la naturaleza de la obra; es necesario que el producto del trabajo del escritor pueda ser desplazado de este modo, sin lo cual seguiría siendo un objeto de consumo, sin poder convertirse en un objeto de conocimiento; pretexto de lisonjas retóricas, no será nunca el soporte de una investigación racional.

Para salir del círculo de las ilusiones críticas, es necesario proponer una hipótesis teórica: la obra no está encerrada en un sentido, que ella disimula dándole su forma cumplida. La necesidad de la obra se funda en la multiplicidad de sus sentidos: explicar la obra es reconocer —y distinguir— el principio de tal diversidad. *El postulado de la unidad de la obra que, más o menos explícitamente, siempre ha frecuentado la empresa crítica, debe ser denunciado:* la obra no es *creada* por una intención (objetiva o subjetiva); es *producida* a partir de condiciones determinadas. "Todo escrito posee un sentido, aun cuando ese sentido esté muy lejos de ser el que el autor había soñado con colocar allí". (Sartre. *Presentación de Temps Modernes*): la obra estaría *llena de sentido* y es sobre esta plenitud que sería necesario interrogarla. Pero tal interrogación sería evidentemente ilusoria, ya que recibiría su forma de una elocuencia escondida, surgida de la obra misma, que ella se contentaría con expresar. Una verdadera interrogación no versará sobre semejante cuasi presencia; más que una plenitud ideal e ilusoria, se fijará como objeto esta palabra hueca que la obra profiere discretamente y medirá en ella la *distancia* que separa *varios sentidos*.

Por consiguiente, no debe dudarse en descubrir en la obra inacabamiento e informidad, a condición de no tomar esas palabras en un sentido negativo y despreciativo. Más que en esta

suficiencia, que le daría una consistencia ideal, es necesario detenerse en este inacabamiento determinado que informa realmente el libro. La obra debe ser *en sí misma* incompleta, no fuera de ella misma. porque bastaría con completarla para "realizarla". Debe comprenderse que el inacabamiento que señala en ella el enfrentamiento de sentidos distintos es la verdadera *razón* de su disposición. La línea superficial del discurso es la apariencia provisional detrás de la cual hay que saber reconocer la complejidad determinada de un texto, quedando bien entendido que esta complejidad no podría ser la ilusoria y mediata de una "totalidad".

Explicar la obra es, en lugar de remontarse hasta un centro escondido que le daría vida (la ilusión interpretativa es organicista y vitalista), verla en su descentramiento efectivo; es, pues. negar el principio de un análisis intrínseco (o de una crítica inmanente), que cerraría artificialmente la obra sobre sí misma; y por el hecho de que es *entera*, deduciría la imagen de una "totalidad" (porque las imágenes también se deducen). La estructura de la obra, que permite rendir cuenta de ella, es ese desajuste interno, o esa cesura, por cuyo medio *corresponde* a una realidad, también incompleta, que deja ver sin reflejarla. La obra literaria ofrece la medida de una diferencia, muestra una ausencia determinada: es la que dice si ella, por fuerza, no habla mucho al respecto. Así, lo que debe verse en ella es lo que le falta, una carencia sin la cual no existiría, sin la cual no tendría nada que decir, ni los medios de decirlo o de no decirlo.

Como lo ha demostrado Lenin a propósito de Tolstoi, y como trataremos de mostrarlo acerca de J. Verne y de Balzac, lo que exige explicación en la obra no es esta falsa simplicidad que le da la unidad aparente de su sentido, sino la presencia en ella de una relación, o de una oposición, entre elementos de la exposición o niveles de composición, ese carácter disparatado que muestra que está edificada sobre un *conflicto de sentido.* Ese conflicto no es el signo de su alteración: permite descubrir en la obra la inscripción de una *alteridad*, por medio de la cual se relaciona con lo que ella no es y se desarrolla en sus márgenes. Explicar la obra es mostrar que, al contrario de las apariencias, ella no existe por sí misma, sino que lleva hasta en su letra la marca de una ausencia determinada que es también el

principio de su identidad: socavado por la presencia alusiva de los otros libros contra los cuales se construye, girando alrededor de la ausencia de lo que no puede decir, frecuentado por la ausencia de ciertas palabras (a la cual no deja volver), el libro no se edifica en la prolongación de un sentido, sino a partir de la incompatibilidad de varios sentidos, que es también el nexo más sólido por medio del cual se relaciona con la realidad, en una confrontación tendida y siempre renovada.

Ver cómo está hecho el libro es ver también de qué está hecho; ¿y de qué estaría hecho, si no de esa falta que le da su historia y su relación con la historia?

Sin embargo, hay que cuidarse de no sustituir una ideología de la interpretación por una ideología de la explicación. Para ello, es necesario eliminar cierto número de postulados que implican un desconocimiento teórico de la obra literaria. Ya han sido indicados algunos de esos postulados: postulado de belleza (la obra es conforme a un modelo), postulado de inocencia (la obra se basta a sí misma y llega a abolir, por la institución de su simple discurso, hasta el recuerdo de lo que no es ella), postulado de armonía o de totalidad (la obra es perfecta: acabada, constituye un conjunto completo). A estos postulados conviene agregar otros que, si son en oportunidades incompatibles con los precedentes, no nos aportan sin embargo un saber teórico: el postulado de apertura y el postulado de profundidad.

Con el pretexto de identificar en la obra su inacabamiento teórico, no hay que caer en una ideología de la obra "abierta":[19] la obra constituiría en sí misma, por el artificio de su disposición, el principio de su variación indefinida. Ya no tendría más un sentido, sino varios: pero esta multiplicidad posible, indefinida, que es una propiedad o un efecto y cuyo cumplimiento es confiado a los lectores, no tiene nada que ver con la complejidad real, necesariamente acabada, que es la estructura del libro. Si la obra no lo produce, tampoco contiene el principio de su encierro; sin embargo, está definitivamente encerrada, contenida en límites que le pertenecen en propiedad sin que ella se los haya dado a sí misma.

19. Ver Umberto Eco. *La obra abierta.*

El inacabamiento de la obra es también la razón de su finitud.

Al mismo tiempo, franquear la línea del texto del relieve que le da su inacabamiento, puede ser un modo de hacer ver detrás de la obra otra obra, que sería su secreto, y de la cual ella sería la máscara o la traducción; y caer, así, en la ilusión interpretativa. Esta última tentación se apoya en el *postulado de profundidad*, que inspira a una gran parte de toda la crítica tradicional.

14. IMPLICITO Y EXPLICITO

> Para saber cuáles eran verdaderamente sus opiniones, yo debía más bien poner cuidado en lo que ellos practicaban y no en lo que decían; no sólo a causa de que, dentro de la corrupción de nuestras costumbres, hay pocas personas que quieran decir todo lo que creen, sino también a causa de que muchos lo ignoran ellos mismos; porque siendo diferente la acción del pensamiento por medio de la cual uno cree una cosa de aquella por medio de la cual se sabe que uno la cree, frecuentemente se dan una sin la otra. (Descartes. *Discurso del método*. Tercera parte).

Para que el discurso crítico se establezca sin exponerse a ser una repetición superficial y fútil de la obra, es necesario que la palabra depositada en el libro sea incompleta; que todo no sea probado por ella, y que de ese modo sea posible decir otra cosa, de *otra manera*. El reconocimiento en la obra, o alrededor de ella, de semejante zona de sombra, es la primera manifestación de la intención crítica. Pero es necesario preguntarse acerca de la naturaleza de esta sombra: ¿indica una verdadera ausencia o está en la prolongación de una cuasi presencia? Lo que puede decirse a la manera de una pregunta ya planteada: ¿será el soporte de una explicación o el pretexto de una interpretación?

En primer lugar, se tendrá tendencia a decir que la crítica, con relación a la obra que la sostiene, es su *explicación*. Pero, entonces, ¿qué es explicitar? Explícito es a implícito lo que explicar es a implicar: esas dos parejas de contrarios remiten a la distinción entre lo manifiesto y lo latente, lo descubierto y lo oculto. Es explícito lo que formalmente está explicado, enunciado y hasta terminado: el "explicit", al final de una obra, responde al "incipit", que la comienza y señala que "todo está

dicho". Explicar, es "explicarse": desplegar, y en primer lugar desdoblar. "Aves explayadas", término de blasón, se refiere a las que tienen las alas extendidas. Así, al abrir el libro, el crítico, —ya sea que pretenda encontrar en él un tesoro escondido, ya sea que quiera verlo volar con sus propias alas—, si no lo convierte por completo en otro, entiende darle un estatuto o una conducta diferente. Podría decirse que la actividad crítica tiene como fin *decir lo verdadero*, algo verdadero que no carece de relación con el libro, pero que no está ligado a él como un contenido a su enunciado. Así, pues, en el libro todo no está dicho, y para que todo esté dicho hay que esperar el "explicit" de la crítica, que tal vez será él mismo interminable. Sin embargo, la palabra crítica, si no es enunciada por el libro, en cierto modo es su propiedad: no deja de hacer alusión a ella, aunque no la diga realmente. Será necesario preguntarse sobre la condición de ese silencio: ¿azar de una indecisión o necesidad de un estatuto? De allí, el problema: ¿hay libros que dicen aquello de lo que hablan sin ser libros críticos, es decir, sin depender *directamente* de uno o de varios libros?

Aquí se reconoce el clásico problema de la interpretación de un sentido latente. Pero ese problema tiende a tomar, en este nuevo caso, una forma novedosa: en efecto, el lenguaje del libro pretende ser por sí mismo un lenguaje completo, fuente y medida de toda *dicción*. Sin otra perspectiva que él mismo, hasta en su gesto inicial lleva inscrita su condición cerrada. Al desarrollarse *en círculo cerrado*, ese lenguaje no esconde nada en sí sino a él mismo: no tiene más que *su* contenido y *sus* límites y lleva en cada uno de sus términos la marca de su "explicit". Sin embargo, no está acabado: si se observa atentamente la palabra inscrita por el libro, aparece como interminable; pero ella se da precisamente como *fin* esta ausencia de terminación y se establece allí. La cavidad en cuyo interior se despliega el libro es ese lugar donde todo está por decir y, por consiguiente, nunca queda dicho; pero que no soporta tampoco ser alterado por un propósito distinto, encerrado, como está, en los límites definitivos que le da su inacabamiento. De este modo parece establecida la imposibilidad para la crítica de agregar algo al decir del libro; cuando mucho podría obligarlo a decir más, ya sea en un desdoblamiento, ya sea en una continuación de su discurso.

Sin embargo, sigue siendo evidente que si la obra literaria se basta a sí misma en tanto obra, le falta su propia teoría, que no contiene ni suscita: en ninguna forma ella se *conoce* como tal. Hablar de ella desde un punto de vista crítico, no será, pues, repetirla, reproducirla o rehacerla. No será tampoco aclarar en ella ciertos puntos oscuros, precisar por medio de un sistema de anotaciones que llenan los márgenes, lo que no lo estaba. Además, cuando el discurso crítico plantea como hipótesis inicial (y esta hipótesis es la condición de su enunciado) que la palabra de la obra es incompleta, no se propone sin embargo *completarla*, *reducir* sus insuficiencias, como si ella no ocupase enteramente su *lugar*, que sería entonces necesario acabar de llenar. Ya se ha visto: el conocimiento de la obra no se establece en el propio sitio de la misma, sino que supone, al contrario, una distancia sin la cual conocimiento y objeto se abolirían en confusión; para saber lo que dice el escritor, no basta con *dejarlo hablar*, con darle la palabra: esta palabra, vacía de su decir, no podría ser completada en su propio nivel. La investigación teórica denuncia también el carácter ilusorio de esta idea de un *lugar* en el que la obra encontraría sitio. El discurso crítico no tiene como función *terminar* el libro y, al contrario, se coloca en su inacabamiento para hacer su teoría; inacabamiento tan radical que ningún tópico logra darle sitio.

Así, el no dicho del libro no es una falta que debe ser llenada, una insuficiencia que convendría subsanar. No se trata de un no dicho provisional, que podría eliminarse definitivamente. Lo que resulta necesario es discernir su condición necesaria de no dicho en la obra. Por ejemplo, puede mostrarse que lo que da forma a la obra es la alteridad radical que produce en ella la yuxtaposición o el conflicto de varios sentidos; este conflicto no es resuelto, absorbido, por el libro, sino únicamente *mostrado* por él.

Así, la oposición más o menos compleja que estructura la obra no puede ser efectivamente *dicha* por ella; sin embargo, ella constituye su enunciado y le da cuerpo. Lo que la obra no dice, lo *manifiesta*, lo descubre en todas sus letras; no está hecha de nada más. Ese silencio le da también su existencia.

15. DECIR Y NO DECIR

Lo que dice el libro viene de cierto silencio: su aparición implica la "presencia" de un no dicho, materia a la que da forma, o fondo sobre el cual toma figura. De este modo, el libro no se basta a sí mismo: necesariamente lo acompaña *una cierta ausencia,* sin la cual no sería. Conocer el libro implica que esta ausencia también sea tenida en cuenta.

Por ello parece beneficioso y legítimo preguntarse a propósito de toda producción lo que implica tácitamente, sin decirlo. Lo explícito exige un implícito, a su alrededor o detrás de él; porque para lograr decir alguna cosa hay otras que *es necesario no decir.* Es esta *ausencia de ciertas palabras* que Freud ha relegado a un lugar nuevo, donde él fue el primero en instalarse, y que, paradójicamente, *llamó* el inconsciente. Todo decir, para llegar a ser dicho se envuelve en la capa de un no dicho. Y la cuestión es saber por qué no dice esta interdicción: ¿puede ser reconocida antes de que quiera ser confesada? Entre lo que ella no dice —quizás no puede decir—, una palabra *no dice ni siquiera la ausencia:* una verdadera negación rechaza hasta la presencia en vacío del término prohibido, sin concederle siquiera su título a la ausencia.

Diremos que una palabra se convierte en obra a partir del momento en que suscita tal ausencia. Lo que hay de esencial en toda palabra es su silencio: lo que ella llega a callar. El silencio da su forma a lo visible. ¿Banalidad?

¿Puede decirse de ese silencio que está oculto? Y en tal caso, ¿qué es? ¿Condición de existencia —punto de partida, comienzo metódico— o fundamento esencial, límite ideal, origen absoluto que proporciona sentido al esfuerzo? ¿Medio o forma del encadenamiento?

¿Puede hacerse hablar ese silencio? ¿Qué dice lo que no está dicho? ¿Qué *quiere* decir? ¿En qué medida, entonces el disimulo es una cierta manera de hablar? Lo que pasa a ser: ¿es posible hacer volver a la presencia, a nuestra presencia, lo que está oculto? El silencio como fuente de la expresión. ¿Lo que yo digo, es lo que no digo? De allí el peligro capital en que se encuentran quienes quieren decir todo; además, lo que la obra no dice, quizás tampoco lo esconde: simplemente eso le *falta.*

Sin embargo, la ausencia de palabra tiene muchos otros *medios:* es ella la que da a la palabra su situación exacta, delegándole un dominio, designándole un dominio. Por una palabra, el silencio se convierte en el centro principal de la expresión, su punto de extrema visibilidad. La palabra termina por no decirnos más nada: es el silencio al que se interroga, puesto que es el que habla.

Lo que deja ver el silencio, es la palabra; a menos que la palabra no deje ver el silencio.

Estos dos medios de explicación con el recurso de lo latente o de lo oculto, no tienen igual consistencia: es el segundo el que deja a la latencia su menor valor, porque entonces a través de la palabra ausente se transparenta una ausencia de palabra, es decir cierta presencia, que basta con *despejar.* Siempre se está de acuerdo con la necesidad de remitir la palabra al contrario que le da existencia, figura y fondo. Pero en esta situación se rechaza el equilibrio, buscando solamente resolverla: ¿figura o fondo? Aquí se encuentran de nuevo todas las ambigüedades de las ideas de origen y de creación. Coexistencia inconfesada de lo visible y lo oculto, participación de lo visible en lo oculto: lo visible no es más que lo oculto bajo otra forma. El problema es sólo *pasar* de uno a otro.

La primera representación es más profunda, en la medida en que permite recuperar la forma de la segunda sin dejarse encerrar en una problemática mecánica del paso: para ser un medio necesario de la expresión, ese fondo de silencio no deja de ser significante. No es el único sentido, sino lo que da un sentido al sentido; no nos dice cualquier cosa, puesto que está allí para no decir nada, sino que nos indica precisamente las condiciones de aparición de una palabra, por consiguiente sus límites, y de esa manera le da, sin hablar, sin embargo, en su lugar, su verdadera significación. Lo latente es un intermediario; esto no vuelve a situarlo en un plano remoto, sino que significa solamente que no es otro sentido que, como por milagro, acabaría por *disipar* el primero. Así se verá mejor que el sentido está en la *relación* de lo explícito con lo implícito, y no en un lado u otro de la barrera; en ese otro caso, sería necesario escoger, es decir, como siempre, traducir o comentar.

Lo que es importante en una obra es lo que no dice. No es lo que se nota rápidamente; es lo que ella se niega a decir; lo

que ya sería interesante. Y sobre esto se podría construir un método que tuviese como trabajo *medir silencios*, reconocidos o no. O más bien: lo que es importante es lo que ella *no puede decir*, porque allí se efectúa la elaboración de una palabra, en una especie de marcha al silencio.

Todo depende entonces de saber si se puede interrogar esta ausencia de palabra que precede toda palabra como su condición.

Preguntas insidiosas

> Ante todo lo que un hombre deja hacerse visible, puede uno preguntar:
> ¿Qué quiere esconder? ¿De qué quiere apartar la vista?
> ¿Qué prejuicio quiere evocar?
> Y todavía: ¿hasta dónde llega la sutileza de su disimulo y hasta qué punto comete un error?
> (*Aurora*, 523).

Esas son para Nietzsche "preguntas insidiosas", "Hinterfrage", preguntas que vienen de atrás, mantenidas en reserva, en emboscada; trampas.

"Puede uno preguntar": así interroga Nietzsche, y aun antes de mostrar cómo se plantean las preguntas, indica la necesidad de *plantear preguntas;* porque tiene varias de ellas. El objeto de esas preguntas, o su blanco, es: "todo lo que un hombre deja hacerse visible". Todo: es decir, que la interrogación nietzscheana —que es todo lo contrario de un interrogatorio, puesto que, como se va a ver, llega a cuestionarse a sí misma— posee tal carácter de generalidad teórica que es posible preguntarse si es legítimo aplicarla a un campo particular, el de la producción literaria. Lo que "se hace visible", en efecto, es la obra, todas las obras. Trataremos de proceder a tal aplicación de una proposición general a un campo particular.

"Lo que un hombre deja hacerse visible": evidentemente las palabras alemanas dicen aquí mejor y más que las francesas. *Lassen:* es a la vez hacer, dejar hacer y hacer hacer. Mejor que ninguna otra, esa palabra designa el gesto, no ambiguo sino complejo, de la producción literaria. Lo deja ver, con la única condición de que no se vayan a buscar allí los lineamientos de no sé qué magia evocadora: inspiración, visitación o creación.

Producir es hacer ver y dar que ver. La pregunta muestra bien que no se trata de un desposeimiento: "¿Qué quiere él? ". Además, dejar ver, más aún que una decisión, es una afirmación: la expresión de una fuerza activa, que no excluye, sin embargo, un cierto devenir autónomo de lo visible.

Las operaciones que la interrogación permite revelar son: "esconder", "desviar la mirada", y más lejos: "disimular". Hay, evidentemente, un orden que encadena todas estas acciones: esconder es no hacer visible; apartar la vista es mostrar sin dejar de ver, impedir ver lo que al mismo tiempo se muestra; o aun, en otro sentido: ver sin dejar ver; lo que expresa muy bien igualmente la imagen del disimulo: actuar con disimulo es de todos modos actuar. Todo sucede, entonces, como si hubiera un desplazamiento del acento: la obra se revela a sí misma y a los demás sobre dos planos diferentes: hace visible y hace invisible. No sólo porque para mostrar una cosa es necesario no mostrar otra. Sino porque la vista se aparta de la propia cosa que mostramos. Es la superposición del hablar y del decir: si el autor no dice siempre aquello de lo que habla, no habla necesariamente de lo que dice.

De inmediato, en el texto de Nietzsche se hace referencia a un prejuicio y con él aparece la idea de una mistificación, de un engaño. No por el hecho de la presencia de tal o cual palabra —así puede ser designado, ocasionalmente, lo que alguien ha dejado hacerse visible—, sino porque *hay palabra:* toda palabra. El prejuicio es algo que no es juzgado por la palabra, sino antes de ella, y que ésta presenta, sin embargo, como un juicio. El prejuicio es lo que se da como un juicio, la palabra que se queda un poco más acá de la palabra. No obstante, el sentido de esta proposición, de esta cuestión, es doble: la palabra evoca un prejuicio como juicio; pero, al mismo tiempo, por el hecho de que procede a hacer una *evocación,* ella lo designa como prejuicio. Esta palabra no dice: es un juicio; sino que evoca un prejuicio. Suscita una alegoría de juicio. Y la palabra existe porque desea tal alegoría, cuya aparición prepara. Esa es en ella la parte de lo visible y de lo invisible, de lo mostrado y lo oculto, del lenguaje y del silencio.

Llegamos entonces al sentido de las últimas preguntas. "Y aun": aquí se trata del paso a un nuevo plan del orden sistemático, casi un vuelco. Podría decirse que hay una pregunta

sobre las primeras preguntas. Esta pregunta, que culmina la construcción de la trampa, cuestiona la primera pregunta, trazando la estructura a la vez de la obra y su "crítica":

palabra
pregunta 1 } → pregunta 2

Puede preguntarse, entonces, hasta qué punto la primera pregunta se apoyaba en una *equivocación:* porque este disimulo se aplica a todo, no habría que creer que es total, sin límites. Es un silencio relativo que depende de un margen aún más silencioso: la imposibilidad de disimular, es decir: la verdad del lenguaje en persona.

Naturalmente, no habría que ver en ese balanceo de la palabra su repartición entre un dicho y un no dicho, que sólo es posible porque la hace depender de una veracidad fundamental, de una plenitud de la expresión; un reflejo de la dialéctica hegeliana, esta dialéctica que Nietzsche, como Marx, enemigo de los ídolos, no soporta sino derribada. Si se quiere encontrar, a cualquier precio, referencias a esas preguntas en forma de poema, iríamos más bien a buscarlas en la obra de Spinoza. El paso del disimulo a la equivocación, con ese momento capital del "y todavía", es también el movimiento que hace pasar al tercer género de conocimiento. Y las preguntas de Nietzsche, Spinoza las planteó, en un libro célebre, a lo que pudo parecer por un tiempo el modelo de todos los libros, la *Escritura.*

La verdadera trampa de la palabra es, pues, su positividad tácita, que hace de ella una instancia verdaderamente activa; además, la equivocación es tanto el hecho de quien deja hacerse visible como de quien plantea las primeras preguntas, que se llama el crítico.

Con relación a una verdadera apreciación de la obra, la que retiene la última pregunta, crítico, en el sentido ordinario del término (así el crítico es el que se detiene en la primera pregunta), y autor están efectivamente en igualdad: pero es posible otra crítica, diferenciada, que plantea la segunda pregunta.

El laberinto de las dos preguntas —laberinto al revés, pues se recorre en la dirección de una salida decisiva— no deja de

acompañar la escogencia entre una falsa sutileza y la verdadera sutileza: una ve al autor a partir del crítico y como crítico; la otra no lo juzga sino una vez tomada posición en la veracidad expresiva de la palabra y de su palabra. Entonces, la obra, sacada de los falsos límites de su presencia empírica, comienza a tomar un significado.

16. LAS DOS CUESTIONES

De este modo, la operación crítica no es sencilla; implica necesariamente la superposición de dos cuestiones. Diremos que para conocer la obra es forzoso salir de ella: en su segunda fase, la interrogación toma la obra no desde otro punto de vista o desde otro lado —traduciéndola a otro lenguaje o sometiéndola a otra medida—, pero tampoco completamente desde su interior, de lo que dice y declara decir, allí donde pretende sonar a plenitud. Es necesario, entonces, suponer que la obra tiene sus *márgenes*, que además en ella ya no lo son por completo, donde puede verse su nacimiento, su producción.

El problema crítico estará en la conjunción de las dos cuestiones; no situado en una o en otra, sino en el principio a partir del cual parecen diferenciarse: su complejidad será la de *la articulación* entre las dos cuestiones. Tomar esta articulación es instalarse en una descontinuidad, es decir constituirla primero: las cuestiones no están dadas por sí mismas en su especificidad o más bien tanto en sí mismas que las sostiene un secreto infinito. Entonces es necesario en primer lugar plantear las cuestiones, plantearlas al mismo tiempo, lo que viene a ser también desempatarlas.

El reconocimiento de esta simultaneidad, que excluye toda idea de prioridad, es fundamental. Porque es lo que permite, desde el comienzo, disipar el incómodo espectro de una legalidad estética. Por el hecho de que la cuestión que es supuesta de habitar en la conciencia del escritor no es sencilla, sino dividida por su referencia a otra cuestión, el problema que tendrá *explícitamente* que resolver no podrá ser sólo traducir un proyecto dentro de los límites de reglas de validez (belleza) y de conformidad (fidelidad). La cuestión de los límites formales impuestos a la expresión ni siquiera será ya válida como un aspecto del problema; en tanto elemento aislable de la problemática, será completamente eliminada. En la medida en que la voluntad consciente de realizar el proyecto de escribir comienza

necesariamente por tomar la forma de una exigencia ideológica —algo que decir— y no de la aceptación de reglas— es decir, al primer motivo: lo que no hay que decir—, será llevada a darse las condiciones de posibilidades de esta empresa: los instrumentos, los medios reales de esta práctica; y las reglas podrán encontrar lugar allí en la medida en que sean *directamente* utilizables.

El verdadero problema no está, pues, en la limitación por las reglas —o en la ausencia de esta limitación—, sino en la necesidad de inventar formas de expresión, o simplemente de encontrarlas; no formas ideales o basadas en un principio que trascienda de la propia empresa, sino tales que puedan servir de inmediato de medio de expresión para un determinado contenido. Igualmente la cuestión del valor de esas formas no puede tampoco ir más allá de los límites de este inmediato. Esas formas no existen, sin embargo, sólo bajo el aspecto de la presencia inmediata; pueden sobrevivir a su utilización, y veremos que esto plantea un problema muy grave; pueden ser objeto de una *repetición:* simplemente habrán cambiado de valor en alguna pequeña cosa que es necesario determinar y que decide todo. En efecto, esas formas no aparecen de un solo golpe, sino al término de una larga historia, que es la de un trabajo sobre temas ideológicos. La historia de las formas —que en adelante serán llamadas *temas*, en el estricto sentido de la palabra— se corresponde con la historia de los temas ideológicos; hasta le es exactamente paralela, lo que es fácil demostrar sobre la historia de no importa qué "idea", como la de Robinson, por ejemplo. La forma se precisa o se modifica para responder a nuevas exigencias de la idea; pero también es susceptible de transformaciones independientes o de una inercia, que desvían la línea de la historia ideológica. Pero, de cualquier manera que se realice, hay siempre correspondencia, y así podría decirse que ésta es automática: ello revela claramente que esas dos historias son los términos de una cuestión superficial —que no se basta a sí misma ya que se funda en un paralelismo—, la cuestión de la obra. El nivel de interpretación determinado por ese paralelismo sólo tomará sentido al ponerse en claro otro nivel, con el cual tendría una relación determinante: la cuestión de esta cuestión.

La búsqueda de condiciones de posibilidad de la obra

terminará con la respuesta a una pregunta explícita, pero no podrá buscar las condiciones de esas condiciones, ni ver que esta respuesta a su vez pregunta. Sin embargo, la segunda cuestión necesariamente será planteada en el interior de la primera, o aun a través de ella. Es esta segunda historia la que, para nosotros, define el campo de la historia: presenta la obra en tanto ésta tiene una relación particular, pero no disfrazada —lo que no quiere decir inocente—, con la historia.

Lo que es necesario hacer, entonces, es mostrar cómo a través del estudio de un trabajo de expresión es posible hacer aparecer las condiciones de ese trabajo, del cual no puede estar consciente él mismo, lo que no quiere decir que no las aprehenda: la obra encuentra como un obstáculo la cuestión de las cuestiones; él sólo está consciente de las condiciones que se da o que utiliza. De este conocimiento latente, que necesariamente existe, ya que sin él no habría tampoco obra efectuada sino cuando las condiciones explícitas hubieran sido realizadas, podría rendirse cuenta recurriendo al *inconsciente de la obra* (no de su autor). Pero este inconsciente no actúa ni como un doble —al contrario, surge en el interior del propio trabajo: está en la obra—, ni como una prolongación de la intención explícita, puesto que proviene de un principio completamente diferente. Además, no se trata de otra conciencia: la conciencia de otro, de los otros o de la otra conciencia del mismo. No hay que doblar una seudoconciencia creadora con un inconsciente creador; si hay inconsciente, no puede ser creador, en la medida en que precede toda producción como su condición. Se trata de algo distinto de la conciencia: lo que se busca es análogo a esa relación que admite Marx cuando pide ver detrás de todo fenómeno ideológico relaciones materiales provenientes de la infraestructura de las sociedades, no para explicar la aparición de ese femómeno por una simple emanación a partir de la infraestructura, lo que equivaldría a decir que la ideología es lo económico bajo otra forma: de allí la posibilidad de *reducir* lo ideológico a lo económico. Para Marx y Engels el estudio de un fenómeno ideológico, es decir de un debate al nivel de lo ideológico, no es separable de la consideración del movimiento al nivel de la economía; no porque sería otro debate, otra forma de debate, otra forma de ese debate, sino porque es el debate de ese debate. La constitución de *una* ideología implica la relación de lo ideológico con lo económico.

El problema de la obra, si existe, está por consiguiente bien planteado en y por la obra, pero es algo muy distinto de la conciencia de un problema. Es por ello que una verdadera explicación debe darse a varios niveles a la vez sin dejar nunca, sin embargo, de considerarlos aparte de su especificidad:

1. La primera cuestión, propiamente interna de la obra, en el sentido de una intimidad, permanece difusa; además, está allí sin estar, repartida entre varias determinaciones que le dan la condición de una cuasi presencia. Esparcida en su letra, debe, pues, ser reconstituida, reintegrada, reconocida. Pero sería erróneo presentar ese trabajo como una operación de descriptografía; el secreto no está bien escondido, y en todo caso, *no se esconde*, no opone ninguna resistencia a ese recenso que es una simple clasificación y cambia, cuando mucho, su forma: no pierde nada de su naturaleza, de su brillo, de su misterio.

En ese primer tiempo se trata, por consiguiente, si se quiere, de estructuras. Pero se ha avanzado mucho; y detenerse en las estructuras es recoger los miembros dispersos. No habría que creer que de este modo se ha constituido un sistema: ¿qué sistema? , ¿y su relación con los otros sistemas? , ¿su relación con lo que no es del sistema?

2. Una vez que ha salido de su claroscuro, es necesario encontrarle un sentido y un alcance a esta cuestión. Podría decirse: darle una inscripción en la historia ideológica, que produce el encadenamiento de las cuestiones, el hilo de las problemáticas. Pero esta inscripción no se mide por la simple situación de la cuestión con relación a otras cuestiones, o por la presencia de la historia en el exterior de esta obra particular, en tanto le da a la vez su campo y su lugar. Esta historia no se encuentra con relación a la obra en una simple situación de exterioridad; está presente en ella, en la medida en que la obra, para aparecer, tenía necesidad de esta historia, que es su único principio de realidad, aquello a lo que también debe recurrir para encontrar allí sus medios de expresión. Esta historia, que no es sólo la historia de las obras de igual naturaleza, determina enteramente la obra: le da su realidad, pero también lo que ella no es, y esto es lo más importante. Para dar un anticipo sobre un ejemplo que será analizado más adelante, si Julio Verne se pretendió el representante de cierto estado ideológico, no pudo

pretenderse tal como lo ha sido de hecho. Se pretendió representante de cierto estado; expresó esta representación: son dos operaciones diferentes, cuyo encuentro constituye una empresa particular, en este caso, la producción de cierto número de libros. Son dos "representaciones", cuya separación mide en la obra lo que es ausencia de la obra, que no pueden ser apreciadas con los mismos signos, porque no son de igual naturaleza.

Debe ser, entonces, posible interrogar una obra a partir de una descripción fiel, respetuosa del carácter propio de esta obra, pero que sea algo distinto de una nueva exposición de su contenido, bajo la forma de una sistematización, por ejemplo. Porque no se puede describir, permanecer en la obra –es fácil advertirlo–, si no se decide al mismo tiempo ir más allá; por ejemplo, para poner en evidencia lo que ella está *obligada* a decir para decir lo que *quería* decir, porque no sólo la obra hubiera querido no decirlo (es asunto distinto), sino ciertamente porque no ha querido decirlo. No es, pues, cuestión de introducir una explicación histórica pegada a la obra desde fuera. Al contrario, hay que mostrar una especie de estallido en el interior de la obra: esa división, el inconsciente que es para ella la historia que se desarrolla a partir de sus límites y que la desborda, es *su* inconsciente en la medida en que la posee. Por ello es posible seguir el camino que va de la obra poseída a lo que la posee. Una vez más, no se trata de doblar la obra con un inconsciente, sino de descubrir en ese propio gesto que la expresa lo que no es ella. Entonces, la historia será el revés de lo que está escrito.

Además, es en la obra misma donde se irán a buscar los motivos para salir de ella: a partir de la pregunta explícita y de la respuesta que le es efectivamente dada –pudiendo leerse en esta respuesta la forma de la pregunta–, se podrá plantear la pregunta de la pregunta y no una separada de la otra. Semejante tentativa está llena de sorpresas: uno se da cuenta de que para buscar *el* sentido de *la* obra –no *el* que *ella* se da, sino el que la tiene– se dispone, recurriendo a la propia obra, de un material ya preparado, previamente investido por la pregunta que se le va a plantear. Las verdaderas resistencias están en otra parte, en el lector, podríamos decir; no impiden que el objeto esté preparado por completo para la investigación que cierta-

mente no estaba prevista, porque la obra, es absurdo decirlo de nuevo, no dice lo que no dice. De ser así, estaremos totalmente en lo opuesto a una interpretación, en el sentido corriente de la palabra, o a un comentario que dobla el sentido con otro sentido al final idéntico al primero: una interpretación buscaría *pretextos*, pero la explicación aquí propuesta encuentra su objeto *completamente preparado* y se contenta con dar de él *una idea verdadera*.

Entonces se llegará, para dar un ejemplo preciso estudiado más adelante,[20] a esto: el "problema" de Julio Verne se disocia por sí mismo en *dos cuestiones*. Lo importante es que este estallido en dos términos permanece en el interior del problema y le deja, por consiguiente, toda su cohesión: no se tratará de encontrar dos Julio Verne, por ejemplo, o de preferir un Julio Verne a otros posibles. Ese problema, porque se trata de un objeto literario, está cristalizado en lo que puede llamarse un tema, que es, en su forma abstracta, la conquista de la naturaleza; en la realización ideológica que le da la forma de un *motivo:* el viaje, o también Robinson (que parece ser claramente la obsesión ideológica de Verne, puesto que está presente, aunque sólo sea a título de alusión, en casi todos sus libros). Ese tema podrá ser estudiado a dos niveles diferentes:

1. *Utilización del tema:* en primer lugar las aventuras de su forma, que contienen además, aun cuando el encuentro de las palabras sea episódico, la forma de la aventura. Se estará entonces en la vía de plantearse los problemas del escritor en el trabajo.

2. *Sentido del tema:* no un sentido que existe en sí mismo, independiente de la obra; sino el sentido que el tema toma de manera efectiva en el interior de la obra.

Primera cuestión: la obra nace de un secreto que es necesario *traducir*.

Segunda cuestión: ella se realiza revelando su secreto. La simultaneidad de las dos cuestiones define una ruptura, infinitamente cercana, indefinidamente distinta de la continuidad. Es esta ruptura lo que es necesario estudiar.

20. Ver, en la tercera parte, el estudio sobre Julio Verne.

17. INTERIOR Y EXTERIOR

Hasta aquí se ha hablado mucho de lo que pasaba *en* la obra; también se ha hablado de sus límites; quizás se ha recaído de este modo en las metáforas espaciales ya denunciadas, sin embargo, en otra parte.

Es necesario precisar que el límite no es un intermediario, el lugar de un pasaje, de una comunicación entre el interior, o de un cambio cronológico entre un antes y un después (la obra en sí misma, primero; la obra para los demás en seguida): este límite no es una separación del frente sobre el cual se establece una independencia, sino el medio para una autonomía.

Este punto es muy importante, porque nos evita caer en una ideología empírica de la interioridad: al cerrarse la obra en la tibia intimidad de sus secretos, al disponer sus elementos para darles la organización suficiente de un todo acabado y centrado, toda crítica es entonces inmanente.

Hay que suprimir estas imágenes del ensueño crítico y ver que la obra no tiene interior ni exterior; o más bien, que su interior es como un exterior: exhibido, manifiesto. Así, ella se *entrega* al ojo que la indaga como desnuda, o mejor como *desollada*. Con el vientre abierto, porque para ella mostrarse así es una manera de cerrarse. Lo que no dice, ella lo muestra con un signo que no puede ser *oído*, pero que es necesario *ver*. De este modo, la crítica alegóricamente combina el uso del oído y de la vista: lo que no puede ser oído, hay que saber identificarlo con la vista. Una vez más aparece el hecho de que la obra se dirige no a quien la lee de manera simple, sino compleja.

En particular, es esencial comprender que la obra no es como un interior que estaría globalmente en relación con un exterior: así surgen todas las equivocaciones de la explicación causal.

Esto nos permite simplemente resolver la cuestión de los *enunciados ideológicos separables*[21] presentes en la obra, aunque parezcan pertenecer a un nivel diferente del enunciado. No se trata de piezas traídas, elaboradas en un terreno distinto del

21. Tomo esta expresión de A. Badiou; sobre este punto, ver, en la tercera parte, el estudio acerca de Balzac.

de la producción de la obra y transportadas así hasta ella. Esos enunciados no son solamente introducidos en la obra: recompuestos por ella, toman un sentido diferente del que tenían al comienzo y se convierten verdaderamente en elementos de la obra.

18. PROFUNDIDAD Y COMPLEJIDAD

El discurso de la obra, por su linealidad obstinada, establece cierta forma de necesidad: avanza, prosigue, inevitablemente, en el marco que le conceden sus límites. Esta línea sólo es frágil en apariencia: nada permite interrumpirla, cambiarla, hacerla acompañar de otro discurso, del cual recibiría esa *tela* que parece faltarle. El texto está instalado en su delgadez sistemática; nada puede hacerse para sacarlo de sí mismo o para confrontarlo consigo mismo en la búsqueda de un verdadero espesor. A menos de caer en la ilusión normativa, al libro tal como está presentado no hay, evidentemente, una palabra que agregar; nada que se preste a corrección.

Sin embargo, no es cuestión de aplicarle una mirada sumisa, es decir, cegada. Hay que verlo precisamente tal como es; ya no basta una fidelidad mecánica, que define sólo la conformidad. Es fácil entonces encontrarlo *profundo:* como un enigma o una máscara, detrás de la cual se disimula una presencia obsesionante; lo que es también una manera de representar el texto como una superficie lisa y decorativa, engañadora en su perfección. Si el problema se plantea así, para conocer la obra hay que arrancar la máscara, o deducir su necesidad: mostrar que a través de la escritura es el discurso mismo el que está pervertido, definitivamente mostrando y enmascarando, ensenándose y ocultándose, el mismo u otro.

Sin embargo, esta idea de una verdad o de un sentido escondido, resulta muy pobre en enseñanzas, indigente, engañosa por encima de todo: en el cambio que propone entre el fondo y la superficie sólo hay, finalmente, una inversión abstracta que, dejando el problema sin cambiarlo, únicamente afecta sus términos. Entonces, en su transparente facticidad, aparece que el discurso de la obra dice de otra manera la misma cosa. Pensar la obra a partir de la pareja de contrarios realidad-apariencia, es derribar la ilusión normativa para caer en la

ilusión interpretativa: reemplazar la línea aparente del texto por una línea verdadera que se encontraría *colocada* detrás de la primera. Así se establece la imagen de un espacio del texto (es el espacio donde se produce este cambio), de una profundidad; pero esta nueva dimensión no es más que la repetición de la precedente: esta profundidad es el producto de un desdoblamiento, ideológicamente fecundo y estéril teóricamente (ya que, al colocar sólo la obra *en perspectiva*, no nos instruye en verdad sobre lo que la determina).

Pero el libro no es como una forma que escondiese de manera tan sencilla un fondo. El libro no esconde nada, no retiene, no guarda ningún secreto: es *legible* por entero, puesto a la vista, revelado. Sin embargo, ese don no es fácil de recibir y poco se corresponde con una acogida espontánea. Locuaz con un firme silencio, la obra no se deja simplemente ver tal como es: no podría decir todo *al mismo tiempo;* ella no tiene otro medio que su discurso expuesto para reunir, para recoger lo que dice. Como se ha visto (*Reverso* y *anverso:* pero no hay que confundir ver y comprender), la línea del texto se recorre en más de un sentido; en ella, fin y comienzo están inextricablemente mezclados. De otra parte, al contrario de lo que podría pensarse siguiéndola solamente esta línea no es única, sino que está organizada de acuerdo al arreglo de una verdadera diversidad. La obra literaria no puede; por necesidad de su naturaleza, decir una sola cosa a la vez, sino dos por lo menos, que se acompañen y se mezclen sin que deban ser confundidos. Su forma es, pues, compleja: la línea de su discurso, más espesa de lo que parece a primera vista, está cargada de reminiscencias, de arrepentimientos, de repeticiones y también de ausencias; y el objeto de ese discurso, también múltiple, no está replegado sobre sí mismo en un perfecto redoblado, sino, al contrario, desplegado en esas mil faces que son tantas realidades separadas, descontinuadas, hostiles. Ese discurso, lejos de decir o de no decir *una* cosa, que sería *su* secreto, escapa de sí mismo, ya no se pertenece, . tendido como está entre todas esas determinaciones opuestas.

Más que sobre su profundidad mítica, hay que interrogar entonces la obra sobre su verdadera complejidad. Tomada en los límites de una estricta diversidad, ella se encuentra así sometida a una exigencia esencial: para decir una cosa, es necesario que

diga al mismo tiempo otra, que no es forzosamente de igual naturaleza; ata con los lazos de un texto único varias líneas diferentes, imposibles de dividir: no es cuestión de separar lo que necesariamente se continúa, sino de hacer ver su disposición. Lo que la obra *dice*, no es una u otra de esas líneas, sino su diferencia, su contraste, la cavidad que las separa y las une.

Esto puede ser visto en un ejemplo elemental. La estilística permite identificar algunos de los problemas que debe resolver el escritor cuando está colocado ante ciertas escogencias, particulares y decisivas: entre el pasado definido y el pasado compuesto, entre el relato en primera persona y el relato en tercera persona; para no tomar sino las situaciones más sencillas. Esas escogencias pueden ser explicadas; pero antes de ser así justificadas, es necesario que sean efectuadas. Luego la actividad del escritor no está ni sola ni directamente "regida" por leyes estilísticas, definidas por sí mismas; muy al contrario, es ella la que determina esas leyes. El escritor no es alguien que "hace estilística", a sabiendas o no: su obra no tiene la condición de una estricta aplicación. El escritor encuentra ciertos problemas específicos a los que aporta, al escribir, una solución; al contrario de los planteados por la estilística, esos problemas y la solución que los constituye efectivamente, no son nunca sencillos. El escritor debe siempre resolver varios problemas a la vez, a niveles diferentes: ninguna escogencia se queda nunca en sí misma. Interpretar es justamente reducir la explicación a la identificación de una sola de esas escogencias: tal es la simple manera aplicada por Sartre, en un texto célebre, a *El extranjero* de Camus.[22] Una verdadera explicación versa siempre sobre una realidad compuesta, donde se encuentran necesariamente varias determinaciones; ajusta los efectos de leyes pertenecientes a diferentes regiones de la realidad. Es por ello que en la tela de la obra se encuentran siempre huecos, contradicciones, sin los cuales no existiría. Entonces, es necesario decir que el movimiento del texto es sistemático, pero que nunca puede ser reducido al establecimiento de un sistema sencillo y completo.

22. Ver al respecto el curso de Mme. R. Balibar sobre *El extranjero*, de Camus (editado por la corporación de estudiantes de Letras de Tours).

Una de las razones esenciales de esta complejidad es que la obra no llega nunca sola: siempre está determinada por la existencia de otras obras, que pueden pertenecer a otros sectores de la producción. No hay primer libro, ni libro independiente, absolutamente inocente: la novedad, la originalidad en literatura como fuera de ella, se definen siempre por relaciones. Así, el libro es siempre el sitio de un cambio: su autonomía y su coherencia se pagan con el precio de esta alteridad, que puede ser también, según el caso, una alteración.

Leer verdaderamente, sabiendo leer y sabiendo lo que es leer, es no dejar escapar nada de esta multiplicidad. Sobre todo, más allá de la enumeración de los elementos que la constituyen, es ver, más que un lazo, una armonía o una unidad —que son tanto como deformaciones e idealizaciones—, la *razón* de su proceso. No se trata, una vez más, de percibir una estructura latente, para la cual la obra manifiesta sería como un índice, sino de *constituir esta ausencia*, alrededor de la cual se anuda una verdadera complejidad. Entonces quizás podrán ser exorcizadas las formas de ilusión que han retenido hasta ahora la crítica literaria en los lazos de la ideología: ilusión del secreto, ilusión de la profundidad, ilusión de la regla, ilusión de la armonía. Descentrada, expuesta, determinada, compleja: reconocida como tal, la obra se arriesga a recibir su teoría.

Junio de 1966.

II

ALGUNOS CRITICOS

1. LENIN, CRITICO DE TOLSTOI

Marx y Engels no dejaron de interesarse en la producción literaria y artística. La mencionan sin cesar, toman de ella ejemplos (referencias, índices o bien objetos para criticar). Sin embargo, ni uno ni otro consagró algún estudio continuado a los problemas del arte. Hacen alusión a ellos, estudiándolos de pasada (Eugenio Sue en *La sagrada familia*), echan las bases de una reflexión teórica *(Introducción a la crítica de la economía política)*, pero sin desarrollarla. Han manifestado, pues, un interés constante por esta materia, sin embargo, sin haberla tratado nunca de manera autónoma. Aunque, a comienzos de nuestro siglo —si se exceptúan la obra de Plejanov y los ensayos de Lafargue sobre el arte y la vida social— sólo existía el proyecto de una estética marxista, muchas veces afirmado, pero nunca realizado todavía.

Sin embargo, es sabido que estuvo a punto de serlo, por el propio Marx, quien había decidido reservar el tiempo que le dejara *El Capital* una vez acabado, para un estudio sobre Balzac. Marx y Engels se mantenían al corriente de lo que "se hacía" en literatura. Si no construyeron nada sobre esta información completada sin cesar, fue porque no tuvieron tiempo para ello. Debieron consagrar lo que podría llamarse su existencia teórica a elaborar científicamente los principios de la lucha del proletariado. El mundo de la literatura se vincula con esas preocupaciones, pero de manera indirecta; de modo que tuvo que ser provisionalmente sacrificado.

Por ello, los escritos que Lenin consagró a Tolstoi, en los últimos años de la vida del escritor y en el momento de su muerte, constituyen en la historia del marxismo científico, una

obra *excepcional.* Es la primera vez, y una de las escasas, en que un dirigente político y teórico científico trata por completo un problema literario, bajo una forma demostrativa, dentro de ciertos límites. En efecto, no se trata de un libro en el que un problema estaría completamente desarrollado, como lo es, por ejemplo, el del método científico en *Materialismo y empiriocriticismo,* sino de una serie de *artículos* de circunstancia, escritos entre 1908 y 1911, que retoman, bajo diferentes aspectos, un mismo asunto *(León Tolstoi, espejo de la literatura rusa).* No se trata, tampoco, de una secuencia organizada, en la que serían considerados los elementos sucesivos de un problema; la repartición es en apariencia más arbitraria (de hecho, más necesaria), ya que se trata de la *repetición* del mismo artículo, donde finalmente es la misma cosa la que se dice, pero en una forma lo bastante variada como para que los seis artículos no puedan ser leídos sino en conjunto.

Serán estudiados de esta manera, como un texto único, sin que se busque hacer distingos entre los diferentes *estados del texto:* este estudio nos enseñaría mucho, sin duda, sobre la evolución del pensamiento *político* de Lenin en esos tres años, pero finalmente poco sobre el propio Tolstoi. Digamos sólo que el primer artículo (1908) destaca la *actualidad* de la obra de Tolstoi, mientras que el último (1911) insiste en el hecho de que la era del tolstoismo ha pasado desde allí en adelante (el año 1905 "ha puesto un término histórico al tolstoismo").

La primera característica de estos textos es que son el producto de un trabajo *político,* y no literario o teórico; de allí su presentación (día a día, a medida que se manifiesta la necesidad política de renovarlos). Lenin no escogió darle a su reflexión sobre Tolstoi la forma que reservará para *Materialismo y empiriocriticismo,* cuyo sentido también es político, pero de una manera menos inmediata (de allí la forma de *libro*). La serie *Tolstoi, espejo...* corresponde a la actividad de Lenin en los años 1908-1911, la *sigue* rigurosamente, y no hubiera sido escrita si no se hubiera vinculado directamente con la reflexión política que Lenin adelantaba por otra parte. Este período (que es el *tiempo* de la estética leninista) es el que sigue a la revolución de 1905, y que Lenin consagra a ajustar las actividades del partido socialdemocrata a las nuevas condiciones creadas por el año de 1905. La tarea teórica inmediata es, pues,

caracterizar el año de 1905, saber por qué inaugura un tiempo nuevo.

El año de 1905 es un giro en la historia del partido: termina otro período, del cual es posible y necesario dar la definición general. Los años 1905-1910 están consagrados a ese retorno teórico al período demócrata burgués (1861-1905) que se cumple en la revolución "campesina" de 1905: ese retorno no es una desviación, es la tarea política del momento; sin él sería imposible fijar nuevos objetivos, adaptados al período que acaba de comenzar. Se trata de mostrar que el fracaso de la revolución campesina tiene un sentido positivo (que ha hecho aparecer algo nuevo); y es en el movimiento de esta demostración donde se introduce Tolstoi. Lenin quiere mostrar que la obra de Tolstoi no tiene un valor transhistórico (por consiguiente a fin de cuentas, ideológico), y que sólo adquiere su sentido si se le relaciona precisamente con el período 1861-1905, que ha *producido* la obra y la ideología tolstoianas. Es en este sentido que Tolstoi merece ser llamado "espejo de la revolución rusa" (se trata de la revolución campesina de 1905, claro está). Igualmente, los años 1908-1911 produjeron la crítica tolstoiana: la contribución de Lenin a la estética marxista está ligada a la elaboración del socialismo científico. Artículos literarios pueden servir aparentemente a esta elaboración. Lenin descubrió, pues, en ciertas circunstancias bien determinadas, una nueva función de la crítica literaria, dándole su lugar en la actividad teórica general. Escribir sobre Tolstoi, sobre novelas, no es ni una diversión ni una desviación: no se trata sólo de *rendir homenaje* a un gran hombre, sino de devolver a la producción literaria su verdadero papel, en el momento en que puede tenerlo. Teoría estética y teoría política están estrechamente ligadas; y la reflexión de Lenin sobre Tolstoi tenía prolongaciones *prácticas:*

> Más, de una vez oí decir a Vladimir Ilitch que debíamos examinar con cuidado toda la obra de León Tolstoi y, al lado de la edición académica completa, editar muchos de sus relatos, artículos, extractos, en folletos y pequeños libros separados, y difundirlos en cientos de miles de ejemplares, por todas partes, tanto entre los campesinos como entre los obreros. (Butch-Bruevitch, citado en Lenin: *Sobre la literatura y el arte*, Ed. Sociales, p. 211).

Proyecto que toma todo su sentido si se relaciona con la idea cada vez más dominante en el pensamiento de Lenin, de

una política (no de una administración) cultural. Lenin nos da, entonces, la imagen completa, a su manera, y la primera imagen de lo que podría ser un crítico comprometido. Merece también ser llamado espejo de la crítica.

* * *

Así, la tendencia general que caracteriza el método crítico de Lenin es la de que la obra literaria no tiene sentido sino por su relación con la historia: es decir, que aparece en un período histórico determinado y no puede ser separada de él. Toma de este período sus rasgos distintivos, pero permite también caracterizarlo (véase *Sobre la literatura y el arte*, p. 78, nota, a propósito del escritor populista Engelhardt: un estudio científico de la economía puede apoyarse en el testimonio de las obras literarias). Entre la obra y la historia hay, pues, una relación necesaria, que aparece al comienzo como recíproca.

Interpretar la obra por su relación con la historia toma, así, un sentido muy preciso: hay que despejar, es decir, limitar el período histórico al cual corresponde la obra, poner en evidencia dos formas de coherencia, dos unidades, una literaria y otra histórica. No habría que creer que se resuelve el problema diciendo: este período coincide con la vida del autor, al menos con su vida de escritor. Aun cuando sea el caso, queda por construir este período, es decir por mostrar que constituye un conjunto histórico determinado por ciertas tendencias convergentes. De todas maneras, lo que está dicho en una obra literaria no se corresponde necesariamente con el tiempo de su autor: la relación de una obra con la realidad histórica no se reduce ni a la espontaneidad ni a la simultaneidad. Ciertos escritores se vinculan con tendencias secundarias de su época o con supervivencias de épocas cumplidas; de manera general puede decirse que un escritor está siempre en retraso con respecto al movimiento histórico, aunque sólo sea porque él habla siempre de éste fuera de tiempo: cuanto más se ocupa de cosas que le son cercanas (materialmente), más encuentra dificultades en escribir. La pregunta: *¿con que período se vincula un escritor?*, no es, pues una pregunta sencilla. La respuesta no surge por sí misma. Es, metódicamente, la primera pregunta de la crítica científica.

En efecto, gran parte de los artículos de Lenin está dedicada al desarrollo de esta cuestión. La época del tolstoismo va de la reforma de 1861 a la revolución de 1905:

> Perteneciente *sobre todo* a la época que va de 1861 a 1904, Tolstoi ha encarnado en sus obras, con un relieve extraordinario (como artista, como pensador) los *rasgos históricos particulares* de la primera revolución rusa (p. 127).
> La época a la que pertenece Tolstoi y que se refleja con un notable relieve en sus geniales obras de arte así como en su doctrina, se extiende de 1861 a 1905 (p. 143).

Hay que destacar la precisión; *sobre todo*, indica que la relación de Tolstoi con "su" época no es inmediata, debe ser cuidadosamente determinada. En efecto, esta época que corresponde a un gran período de la historia rusa, posee características complejas. Sus rasgos particulares resultan de la combinación de influencias diversas que hacen que esta historia pueda ser descrita a varios niveles, de hecho en cuatro niveles diferentes.

Aunque la reforma de 1861 marca, de derecho, el término del período feudal, el período siguiente conserva los caracteres esenciales de la economía feudal. La aristocracia agraria todavía desempeña un papel preponderante en los campos, papel que fue reforzado, o al menos prolongado, por la reforma. Conserva, de hecho, la dirección del Estado, cuya estructura no ha sido modificada. Supervivencia de la servidumbre, preponderancia del Estado feudal: Rusia después de 1861 sigue siendo "la Rusia del propietario de tierras" (p. 127).

Sin embargo, esta permanencia de una estructura económica y política es puramente aparente: define una realidad precaria, una actualidad, que precisamente está en vías de deshacerse. El período 1861-1905 *también* puede ser descrito como la "dislocación" de la vieja Rusia patriarcal; se pone entonces el acento en la alteración del orden anterior y en la constitución de un nuevo orden (véase p. 144). El derrumbamiento de todo un sistema económico, social, político que se manifiesta en el hecho característico, siempre recordado, de la huida hacia las ciudades, corresponde al desarrollo *acelerado* del capitalismo. La Rusia burguesa, por medio de esta revolución, está en camino de fabricarse.

Pero el elemento dominante en el campo político es la protesta campesina, que es una revuelta a la vez contra las supervivencias feudales[1] y contra "el capitalismo en marcha". Esta revuelta, forzosamente inadecuada, puesto que no sabe contra qué se levanta ni de qué medios puede disponer (p. 123), sólo tiene éxito provisional en la medida en que sigue siendo dirigida por la burguesía, a la que garantiza sus intereses fundamentales, y ayuda a liquidar lo que queda de la Rusia feudal. En particular, toma sus medios ideológicos de la burguesía: serán los de la aventura populista. La Rusia campesina no va a la delantera de la historia sino participando en una alianza necesariamente provisional, sobre la base de un compromiso ciego (pp. 127-128). De allí, una ideología contradictoria[2] (perpetuamente balanceada entre la protesta y la renuncia) y como conclusión: la revolución fallida de 1905, de la cual dice Lenin que, tal como acaba de cumplirse, tiene todos los rasgos de la historia de los campos. Esta colusión de las masas campesinas y de los intereses capitalistas va a dar a toda esta época, que sólo tiene unidad por su carácter transitorio, la categoría de un *intermedio.* Ya en 1905, en *La organización del partido y la literatura de partido*, escribía Lenin:

> La revolución no ha terminado todavía. Si el Zarismo ya es incapaz de vencer a la revolución, la revolución no es todavía capaz de vencer al Zarismo (p. 86).

Ese movimiento del *no todavía* al *ya*, que podría caracterizar la *estructura* campesina de este período, se vuelve a encontrar en todo momento de la descripción de Lenin: "...la época *posterior* a la reforma, pero *anterior a la revolución*" (p. 129). O también: "...todos esos millones de hombres que *ya* odiaban a los amos de la vida actual, pero que *no* habían llegado *todavía* a la lucha consciente..." (p. 135). (Es Lenin quien subraya).

1. "Las aspiraciones revolucionarias igualitarias de los campesinos, que luchan por la renovación completa del poder de los hacendados, por la abolición de la gran propiedad feudal". (Artículo de 1912 sobre Herzen).
2. Es el período *democrático* de la historia rusa: democracia campesina y democracia burguesa. De allí el apelativo complejo que aparece frecuentemente en Lenin: la revolución burguesa-campesina (pp. 123 y 127).

La revolución de 1905, "la gran revolución rusa", que será una revolución campesina, conservará ese carácter intermediario y provisorio; es explicándola como Lenin logra mostrar que tiene un sentido positivo.

Sin embargo, todas esas explicaciones son incompletas, porque dejan de lado un cuarto "término" que no aparecerá en persona sino al fin de este período, para tener un carácter dominante en el período siguiente: se trata del proletariado. Lo que sucede en Rusia de 1861 a 1905, tanto en la Rusia feudal como en la Rusia burguesa y en la Rusia campesina, toma todo su sentido si se sabe que es en ese momento cuando se constituyen la clase obrera y su partido, productos de la dislocación de los campos por el desarrollo capitalista:

> La revolución de 1905 lo ha confirmado por entero: de una parte, el proletariado ha tomado, en tanto fuerza independiente, la cabeza de la lucha revolucionaria, creando un partido social-demócrata obrero... (p. 49: *A propósito de Herzen*). El período de 1862 a 1904 ha sido justamente una época de transformación violenta en Rusia: el antiguo estado de cosas se derrumbaba para siempre ante los ojos de todos, y el nivel no hacía más que ordenarse, mientras que las fuerzas sociales que trabajaban por esta transformación se manifestaban por primera vez sólo en 1905, en una amplia escala, a escala nacional, por una acción de masas abierta, en los terrenos más diversos (p. 146).

Rusia, feudal en apariencia, estaba en vías de convertirse en una Rusia burguesa. La revolución campesina se cumplía, de hecho, como una revolución obrera. 1905 marca el momento en que la clase obrera puede tomar un papel dirigente: este año marca, pues, el término de un período histórico, que es también el término histórico del "tolstoismo".

Un análisis científico del período exige que se tomen en cuenta todos esos términos. Lo primero que debe hacerse es, pues, *identificarlos:* sobre todo no hay que confundirlos, tomar los intereses de una clase por los de otra, lo que falsearía por completo la explicación y conduciría la acción política por un camino cerrado. Esos cuatro términos, que corresponden a la influencia de cuatro clases diferentes, son distintos; toda la dificultad viene de que, sin estar sobre el mismo plano, toman, cada uno a su manera, igual importancia. Puede decirse, tam-

bién, que el papel dirigente en este período es desempeñado por la aristocracia agraria (que detenta todavía el poder), por la burguesía (que conquista el lugar determinante en la economía), por las masas campesinas (que conducen el movimiento de protesta social), por la clase obrera (que está en vías de organizarse). Según se ponga el acento sobre uno u otro de estos términos, se da una explicación diferente del período; esas diferencias son sobre todo sensibles en las descripciones de este período que nos ha dejado la literatura rusa. Esquematizando un poco, podría decirse que la Rusia de Dostoievski sigue siendo esencialmente feudal; la de Chéjov está signada por el ascenso de la burguesía; la de Tolstoi, como se verá, por el espíritu campesino; la de Gorki, por el "establecimiento" del proletariado urbano. Pero es evidente que un análisis verdaderamente científico debe tomar en cuenta por igual todos esos aspectos, entre los cuales, si debe establecer relaciones (despejando lo esencial de lo que no lo es), no puede permitirse escoger.

Además, hablar de una Rusia feudal, de una Rusia burguesa, de una Rusia campesina y de una Rusia proletaria, no es más que un artificio de lenguaje. Caracterizar el período, mostrar lo que le da unidad, es mostrar que esos términos son inseparables, que uno no va sin otro; lo que resulta esencial es su relación, su combinación. No es posible contentarse con despejar estructuras parciales; hay que mostrar también cómo se disponen en una estructura de conjunto.

Hay conflicto abierto entre las masas campesinas y la aristocracia agraria, y también entre la clase obrera y la burguesía capitalista. Entre esos dos conflictos, paradójicamente, hay contradicción, porque no pueden desarrollarse de manera aislada, sino que, al contrario, deben apoyarse en términos intermedios. El campesinado está obligado a tomar de la burguesía los medios de su lucha, y la lucha del proletariado no puede alcanzar su fin si no logra unirse a las masas campesinas. Estas, por su situación histórica, son necesariamente llevadas, sin saberlo, a hacer un *doble juego:* retomando las formas burguesas de reivindicación política, se colocan objetivamente al lado de la burguesía:

Esta masa –sobre todo el campesinado– ha mostrado durante la

revolución cuán grande era su odio hacia el antiguo estado de cosas, cuán vivamente sentía todo el peso del régimen actual, cuán vasto era su deseo irresistible de deshacerse de él y de encontrar una vida mejor (p. 135).
La revolución de 1905 lo ha confirmado por entero: ...de otra parte, los campesinos revolucionarios (los "trudoviks" y la "Unión campesina"), que luchaban por todas las formas de abolición de la gran propiedad agraria, incluyendo "la supresión del derecho de propiedad privada sobre la tierra", han combatido precisamente como patrones, como pequeños empresarios (p. 49, artículo sobre Herzen), 1912.

Las masas campesinas no están, pues, sólo en un estado de espíritu, sino sobre todo en una *situación* contradictoria: en el momento en que el conflicto toma una forma abierta, ellas se alinean al lado de la burguesía, mientras que su lucha contra la propiedad es necesariamente también una lucha contra el capitalismo. Lo que caracteriza la época son, entonces, menos los *conflictos* reales que una *colusión* fundamental, que descansa sobre una contradicción latente (contradicción económica, política e ideológica). La estructura global del período podría, entonces, estar articulada alrededor de esta contradicción principal, pero no inmediatamente aparente (y que no es, tampoco, la única contradicción, o la forma general de la contradicción).

Pero el desenlace de este período, la revolución de 1905, muestra el carácter provisional de esta estructura, y también que la lucha contra el feudalismo y la lucha contra el capitalismo no pueden llegar a buen fin si no son llevadas conjuntamente, dentro de un espíritu nuevo y siguiendo formas de organización todavía inéditas (el partido socialdemócrata que sólo a partir de ese momento muestra que es capaz de dirigir la lucha). Entonces, sobre un mismo frente —arrastrando la clase obrera con ella las masas campesinas—, la lucha política contra el Estado feudal y la lucha económica contra la sociedad capitalista podrán ser llevadas conjuntamente.

* * *

El estudio del tolstoismo no es posible sino sobre la base de este análisis (del cual, evidentemente, se han dado sólo las grandes líneas). Estudiar la obra de Tolstoi consiste en mostrar qué relaciones mantiene con la estructura histórica determinada de ese modo.

Es manifiesto que la obra de Tolstoi no contiene tal análisis; lo que ella pretende enseñarnos sobre su época, y lo que su análisis nos enseña efectivamente sobre ella, no puede ser confundido. La relación de Tolstoi con la historia puede parecernos evidente desde el comienzo; pero no es espontánea (sino dentro de los términos de una falsa espontaneidad). Permanece, en cierto modo, escondido. Esto no quiere decir, por ejemplo, que Tolstoi no haya comprendido nada de su época: nos da en mucho cierta idea, que no es falsa *a priori*, pero que debe ser una idea parcial. Lenin dirá: Tolstoi nos da sobre la historia cierto *punto de vista* (véase, en particular, p. 135).

Esto nos permite una primera apreciación de la *situación* del escritor. Está bien *comprometido* en el movimiento de su época, pero comprometido de tal manera que no puede darnos de él una visión completa. No puede hacerlo; si lo hiciese, ya no sería un escritor, sino que se definiría por una nueva relación con el saber y con la historia. El escritor no está allí para despejar la estructura completa de una época: debe darnos de ella una *imagen*, una ojeada privilegiada, que, en derecho, no es reemplazable por otra. Este privilegio le viene de su sitio en la sociedad, donde existe bajo dos formas: como individuo y como escritor. El papel del escritor, si puede decirse, es "hacer vivir" la estructura histórica, contándola. Un punto de vista puede ser falso políticamente y conservar cierto valor literario: después de la revolución, en un alegre artículo ("Un libro de talento", 1921; pp. 183 y ss.), Lenin mostraría, sin excesiva ironía, que puede haber buenos escritores reaccionarios. Si Tolstoi es mejor escritor que Gorki, o lo contrario, esto debe basarse en razones puramente "literarias" (este punto, muy difícil, será estudiado más adelante), pero no en la relación de la literatura con la historia; todo lo que puede decirse es que la obra de Gorki corresponde más bien al período que sigue a 1905, y "conviene" entonces mejor que la de Tolstoi a los lectores de este período. Un escritor no puede interesarnos sino cuando nos aporta un cierto saber sobre su época[3] (Lenin dice, por ejemplo, que el mérito de los escritores populistas es que

3. Pero esta época no está determinada por una contemporaneidad mecánica.

nos enseñan mucho sobre la vida en los campos), pero ese saber no es necesariamente igual al del lector. El lugar del escritor le confiere entonces cierto número de derechos: particularmente el derecho al error.

Ahora, hay que determinar ese lugar: la estructura histórica global, previamente despejada, no determina en verdad la obra de Tolstoi sino en cuanto nos permite también rendir cuenta de su punto de vista particular. El punto de vista de Tolstoi como individuo está determinado por su origen social: el conde Tolstoi representa espontáneamente, si puede decirse, la aristocracia agraria. Pero como escritor, es decir como productor de una obra y de una doctrina (veremos que esos dos aspectos deben ser disociados), adquiere cierta movilidad en el interior del esquema de la sociedad: adquiere una situación de persona desplazada. En su obra, Tolstoi inaugura una relación inédita (para él) con la historia de su tiempo, tomando apoyo en una ideología que no es "naturalmente" la suya:[4] la de las masas campesinas. Sus ideas sobre la sociedad rusa después de la reforma no son las de un conde propietario: Tolstoi *se dio* una doctrina, el "tolstoismo", que en propiedad pertenece a otra clase de la sociedad. Según Gorki, Lenin decía: "Es que antes de este conde, no había un mujik auténtico en la literatura rusa" (p. 212).

Este conde que tiene el alma de un mujik (entendamos: los modos de pensar de un mujik, lo que Lenin llama también "el asiatismo campesino") se encuentra de esa manera, a través del *cambio* de ideas que lo habita, en el centro manifiesto del conflicto de su época..

De esta relación particular –pero no estrictamente individual– con la estructura de la sociedad, la doctrina recibe su carácter más que contradictorio, incompleto. Tolstoi capta muy bien las características de su época, pero con cierto sesgo, con todas las insuficiencias implícitas en su punto de vista: ve que su tiempo es el tiempo del trastorno, pero no puede aclarar el orden que preside ese desorden. Sensible a las consecuencias del desarrollo capitalista (que cuestiona completamente las condi-

4. "Por su nacimiento y su educación, Tolstoi pertenecía a la alta nobleza agraria rusa; rompió con todas las opiniones corrientes de ese medio..." (p. 133).

ciones de la existencia tanto del conde como del mujik), es incapaz de caracterizar el poder de la burguesía, tanto más amenazante en su obra cuanto se manifiesta en ella sordamente.[5] Tolstoi es incapaz también de aprehender la constitución de un orden proletario, que es el segundo término del conflicto latente. Presente en la historia, Tolstoi lo está sobre todo por sus ausencias: el desarrollo material de las fuerzas le resulta completamente oscuro. El "punto de vista" está determinado más por lo que esconde que por lo que positivamente deja ver. Esas limitaciones caracterizan de modo evidente la época tanto como la estructura fundamental: no serviría de nada conocer la relación de las fuerzas, si no se sabe al mismo tiempo cómo las fuerzas particulares se comprometen en esa relación. Todos esos "compromisos" contribuyen a la definición de la relación. La fragmentación de los puntos de vista, que determina una serie de relaciones parciales con el esquema general de la época, engendra las ideologías particulares: seguramente distintas por su contenido, pero por igual reaccionarias en su forma (la ideología del proletariado no tomará un carácter diferente sino a partir del momento en que será organizada científicamente, en el cuadro de la acción del partido socialdemócrata). En resumen, un período histórico no produce *una* ideología espontánea, sino una serie de ideologías determinadas por la relación global de las fuerzas; cada ideología se define entonces por el conjunto de las presiones ejercidas sobre la clase que ella representa.

Por "un vuelco en toda su concepción del mundo", Tolstoi introduce en la literatura "el punto de vista del ingenuo campesino patriarcal" (p. 133). Así, Tolstoi produjo una obra, y esta obra le pertenece en propiedad: para estudiarla, conviene no confundirla con ninguna otra. Pero, esta obra se apoya en una doctrina que, fundamentalmente, pertenece *a otros*. Es por su intermedio que la obra de Tolstoi se define históricamente:

5. Y el destino póstumo de la obra de Tolstoi estará determinado por esa *falla* (en el sentido de: falta): nada impedirá a la burguesía, en otro momento de su desarrollo, cuando su conflicto con el proletariado borrará todos los demás, retomar por su cuenta la obra de Tolstoi para hacerse con ella un arma contra la revolución proletaria. Es para arrancarle esta arma y para devolver la obra de Tolstoi a su verdadero público, que Lenin escribe sus artículos. Ver, en particular, sobre este aspecto, el quinto artículo: "Los héroes de la pequeña reserva" (diciembre de 1910).

...Esta época que debía haber dado a luz la doctrina de Tolstoi, no como fenómeno, individual, no como un capricho o un deseo de originalidad, sino como ideología de las condiciones de existencia en las cuales se encontraron de hecho millones y millones de hombres durante cierto espacio de tiempo (p. 146).

La relación de Tolstoi con la historia de su tiempo no está directamente determinada por su situación individual; pasa por el desvío, por la mediación de una ideología particular, término común sobre el cual la relación puede establecerse. Entre la obra de Tolstoi y el proceso histórico que "refleja" (podemos conservar este término provisionalmente), está la ideología de las masas campesinas. Sería, entonces, un grave error interpretar el "tolstoismo" como una doctrina original (es justamente lo que harán los críticos burgueses de 1910). El escritor no es más que en apariencia el autor de la ideología contenida en su obra; de hecho esta ideología se ha constituido independientemente de él. La *encontramos* en sus libros, como él mismo la ha encontrado en la vida. La originalidad de la obra de Tolstoi, por consiguiente, habrá que buscarla fuera de esta ideología que no tenía necesidad de él para existir: los escritores no están para fabricar ideologías.

La obra literaria deberá, pues, ser estudiada en una doble relación: relación con la historia y relación con una ideología de esa historia. No se le puede reducir a uno u otro de esos términos. Efectivamente, en la obra de Tolstoi podrán encontrarse las contradicciones de su época, y las fallas que implica su relación parcial (el punto de vista) con las contradicciones. Es en ese sentido que Lenin puede decir: la obra de Tolstoi refleja las condiciones, algunas de las condiciones, que la vieron nacer. Es por lo que Lenin puede llamar a Tolstoi "espejo de la revolución rusa".

* * *

Sin embargo, con ese título el análisis no hace más que comenzar. La obra de Tolstoi, ya se ha visto, no puede ser *reducida* a la ideología que contiene; debe haber en ella otra cosa.[6] Junto a la doctrina, es necesario despejar otro término,

6. Tal reducción no es legítima sino en *circunstancias* particulares. Como lo subraya Lenin, Herzen tiene razón en escribir: "En un

sin el cual la obra no podría existir como relación; confundir esos dos términos es precisamente el procedimiento enceguecedor de la crítica burguesa. La ideología no tiene lugar en el libro sino porque está confinada a medios estrictamente literarios; es necesario, por consiguiente, plantear el problema de *dar forma*, que no es el de una traducción mecánica (de otra parte, para traducir es necesario disponer al comienzo de *dos* lenguas, sin lo cual podría aplicarse una sobre otra). Hacer novelas (por ejemplo) con ideología implica cierta idea de lo que es una novela, definida por normas que no sean ideológicas (hasta la crítica burguesa, y sobre todo cuando adelanta la idea de la literatura pura, del arte por el arte, utiliza precisamente normas ideológicas; y cuando se ocupa de literatura "comprometida", es para operar una reducción análoga a la ideología).

Si una ideología es siempre, por algún lado, incompleta —como acaba de verse—, es posible que las formas literarias tengan, a su manera, con qué *completarla*. La obra literaria no puede ser sino artificialmente disociada de su contenido ideológico: es el primer punto de la demostración de Lenin; pero eso implica que pueda en cierto modo ser diferenciada de él. Lenin nos da la idea de esta distinción cuando dice, a propósito de Gleb Uspenski: "Con su perfecto conocimiento del campesinado (entendamos: de los problemas y del espíritu campesinos) y su gran talento de artista que penetraba hasta el fondo de las cosas" (p. 77). Es esta idea de "gran talento de artista" que es necesario ahora sacar en claro.

Pero la distinción, cuya necesidad se impone de este modo, sigue siendo confusa. La obra poseería su contenido ideológico no ya solamente a partir de un punto de vista ideológico, sino por medio del trabajo de una forma específica; esa forma que es el "talento" del escritor y que permite separar los "buenos" escritores de los menos "buenos" y los malos, consiste en una cierta manera de "percibir" el proceso histórico

pueblo privado de la libertad política, la literatura es la única tribuna desde lo alto de la cual él puede oír los gritos de su indignación y de su conciencia". (*Obras completas,* VI, p. 350).
En ese caso, la literatura *toma sitio* como expresión ideológica: pero tal uso, perfectamente justo, deja pendiente la cuestión de la definición de la literatura.

y las motivaciones ideológicas. Diremos que el gran escritor es el que nos propone una "percepción" aguda de la realidad. Pero esta noción de "percepción" plantea muchos problemas; evidentemente no habría que confundirla con la de saber teórico. Lo que el escritor sabe de la realidad no se confunde con la explicación científica que el partido marxista dará de esta realidad, precisamente porque el escritor usa medios que le son propios. Podría decirse que el saber del escritor es un saber implícito, ignorante de su alcance y de sus razones; pero entonces ya no se trata más de un saber, si es cierto que éste no puede ser reconstruido a partir de sus huellas. No puede decirse tampoco que se trata de un saber ideológico (aprehendido y transmitido por medio de una ideología), si es verdad que la literatura debe ser definida aparte de la ideología con la cual *debate*. Aun cuando la "percepción" literaria pudiese ser definida como *lo análogo* a un saber, como cierta *forma* de saber, sería necesario poder decir de qué trata ese saber: ¿de una aprehensión ideológica de la realidad o de la realidad misma? En el primer caso, la literatura no tendría más que una función de información (transmite materiales ideológicos); en el segundo, no sería más que un receptáculo de datos materiales. Cuando trata, por ejemplo, de saber cómo la obra del populista Engelhardt ("pintor de la vida rural") podría ser utilizada, Lenin dice (p. 78) que es necesario distinguir cuidadosamente en ella: la doctrina (cierta manera de ver las cosas, de interpretarlas) y los datos (elementos de la realidad, reproducidos por una observación perspicaz); y cómo la doctrina es inadecuada a los datos, la estructura de la obra es contradictoria. La función de la literatura como tal, lo que queda de la obra si se omite todo lo que en ella es tomado de la ideología, ¿sería producir observaciones distintas de la doctrina y que poseen el privilegio de constituir los elementos de un saber verdadero?

> Tomar como base de juicios sobre los campos los datos y las observaciones aportadas por Engelhardt... sería no sólo interesante e instructivo, sino que constituiría un procedimiento legítimo para un investigador económico. Si los sabios confían en el material de las averiguaciones, en las respuestas y en los testimonios de gran número de propietarios, frecuentemente parciales, poco competentes, sin haber elaborado una concepción que se sostenga, sin fundar sus opiniones en algo sólido, ¿por qué confiar en las observaciones reunidas durante once años por un hombre dotado

de un notable espíritu de observación, de una sinceridad absoluta, de un hombre que ha estudiado perfectamente aquello de lo que habla? (Nota de la p. 78).

Al hacer tal sugerencia, que establece la utilización científica de los textos literarios, Lenin sustituye al escritor por el observador científico que puede encontrarse en él. El libro no existe entonces sino en transparencia, y los medios propiamente literarios de su realización serían "un notable buen sentido", "una manera simple y directa de caracterizar la realidad", y, como lo dice más adelante,de "ponerla inmisericordemente al desnudo"(pp. 78-79). El escritor "de talento" es un "observador inmisericorde"; es esta noción la que debe detenernos: una observación para ser verdadera no tiene necesidad de ser inmisericorde. No se ve claro cómo tal observación directa podría, sin ser transformada, servir de objeto para un saber teórico; no se ve claro tampoco cómo tal observación podría estar *dada* en el libro.

Si el libro ofrece elementos directamente utilizables para una información científica, es porque en él se encontrarían ciertos datos espontáneos que corresponderían inmediatamente a lo real. Así se resolvería de fácil manera el problema planteado por la carta a Gorki de 1908: ¿cómo una obra literaria puede ser "justa" a partir de una doctrina falsa? Porque la censura de la doctrina deja pasar algunos recuerdos reales, con los cuales ella entra en debate. Se comprende de este modo que pueda existir un realismo reaccionario (véanse pp. 183 y siguientes, a propósito de Avertchenko): los sueños ideológicos siguen siendo visitados por la realidad que quisieran destruir. Pero esta idea de una reproducción mecánica de la realidad es ambigua; de otra parte, toda la teoría del saber que Lenin elabora la niega. La idea de una presencia fantasmal de lo real en el libro (el libro frecuentado por lo real) tiene claramente el carácter fantástico de una ilusión.

El libro no puede tener, acceso de manera directa a la realidad histórica: entre ambos se interpone una serie de pantallas o de intermediarios. Hemos visto que lo ideológico (*una* ideología) aportaba una primera mediación; hemos visto también que entre la ideología y el libro se establecía una nueva relación. Sería absurdo, y puramente tautológico, decir que esa relación se basa en la presencia de elementos de

realidad. El libro no es un reflejo directo de lo real y no hay, por consiguiente, un espontaneísmo de la significación (este punto será desarrollado más largamente después); aparece con motivo de una doble serie dialéctica:

1. proceso histórico }
2. ideología } (1)

3. ideología }
4. ? } (2)

Es el cuarto término el que trataremos ahora de identificar (preguntando por lo que hay de específicamente literario en el libro); de nada sirve, para resolver la cuestión, confundirlo con el primero.

Es decir que el análisis de una obra literaria no puede darse por satisfecho con los conceptos científicos que sirven para describir el proceso histórico, ni con conceptos ideológicos. Le son necesarios nuevos conceptos que permitan rendir cuenta de lo que hay de literario en el libro. Es sobre este punto donde Lenin parece más desprovisto y pobre precisamente en conceptos (pero no hay que preocuparse, la crítica burguesa es todavía más pobre que él: justamente no dispone sino de conceptos ideológicos). Cuando quiere caracterizar esa mirada específica, inmisericorde, que el escritor dirige sobre la realidad histórica y sobre la ideología, Lenin dice: es un artista de gran talento, un pintor incomparable, ha sabido ofrecer con un gran realce...; así, a propósito del libro de John Reed: "Da un cuadro exacto y extraordinariamente vivo..." (p. 182). Es "porque Tolstoi es un gran escritor" que ha sabido mejor que cualquier otro... Nos encontramos en el mismo punto que cuando Engels escribía:

> Una novela de tendencia socialista llena perfectamente su misión cuando, por medio de una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de las relaciones, hace vacilar el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, aun cuando el autor no señale soluciones, aun dado el caso de que no tome partido de modo ostensible. (*Sobre la literatura y el arte*, p. 314).

El escritor *encarna, expresa, traduce, refleja, ofrece...:* son todos estos términos, desigualmente inadecuados, los que ahora constituyen un problema. No es seguro que este problema sea distinto del precedente.

La imagen en el espejo

Es necesario retomar por completo el análisis de esos textos críticos desde un nuevo punto de vista: por el momento disponemos de una explicación de la obra de Tolstoi, completa a su manera, completa dentro de los límites de su insuficiencia. Sabemos lo que iremos a buscar *en* la obra de Tolstoi: su relación con la historia; pero no sabemos *cómo* tal estudio puede ser conducido, ni *sobre qué* prácticamente se aplica. Todo sucede, como si en la interpretación que acaba de ser propuesta, se hubiera eliminado la obra en beneficio de su contenido: se ha rendido cuenta de todo, salvo de los libros de Tolstoi y de su propia naturaleza. Saber lo que hay en la obra de Tolstoi no es la misma cosa que saber de qué está hecha.

Es necesario entonces poner en claro lo que en la empresa de Lenin permite rendir cuenta del *trabajo del escritor.* Esta nueva descripción está evidentemente separada de la primera por razones de comodidad: pero de hecho está mezclada con ella. Los artículos sobre Tolstoi incorporan cierto número de conceptos importantes que, dilucidados y justificados, podrían ser los conceptos de base de una crítica científica. El problema es que Lenin utiliza esos conceptos pero no plantea el problema de su justificación teórica; los *practica,* con una gran seguridad, pero sin referirlos a una teoría de la literatura, como sí lo hará al contrario con los conceptos de la crítica científica *(Materialismo y empiriocriticismo).* Aparecidos en el campo de la teoría política (los artículos de Lenin son, ya se ha visto, esencialmente políticos), esos conceptos de crítica literaria pueden, sin embargo, ser estudiados fuera del campo de su uso político. Aun cuando la práctica fuera justa en circunstancias dadas, para ser extendida a otras circunstancias es necesario que pase por el desvío de la teoría. Ese es el desvío que hay que tratar de hacer ahora.

Los conceptos críticos en los cuales ha cristalizado esencialmente la eficacia de esos artículos son los de *éspejo,* de

reflejo y de *expresión.* Lenin nos dice, y esa es su definición de la literatura: la obra es un espejo. La proposición recuerda de inmediato cierto espejo colocado en el paseo que sirve de alegoría ritual para designar una literatura realista. Pero el nombre de espejo, para Lenin, remite a un concepto y no a una imagen. Entonces debe estar rodeado al menos por una definición. En efecto, una precisión viene de inmediato para decir que la "cosa" no está allí por sí misma: "No se puede, sin embargo, llamar espejo de un fenómeno lo que, de toda evidencia, no lo refleja de manera exacta" (p. 121). El espejo no es entonces espejo sino en apariencia; al menos refleja de una manera que no pertenece más que a él. No se trata, pues, de no importa qué superficie reflejante, o de no importa qué vendría, en el gesto de un reflejo, a reproducirse directamente. Más que en la fácil idea de una deformación, es en la de una fragmentación de la imagen en la que piensa Lenin. ¿El espejo sería un espejo roto?

En efecto, la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es *parcial:* el espejo efectúa una escogencia, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece. Esa escogencia no se produce por azar; es característica, y debe por consiguiente ayudarnos a conocer la naturaleza del espejo. Ya sabemos las razones de tal escogencia: por su relación personal e ideológica con la historia de su tiempo, Tolstoi no puede tener de ella sino una visión incompleta. En particular, sabemos que es incapaz de aprehenderla como *fase revolucionaria;* no es pues porque refleja la revolución que él merece ser llamado espejo *de* la revolución. Si la obra es un espejo, no es ciertamente en virtud de una relación manifiesta con el período "reflejado". Tolstoi no la ha "*manifiestamente* comprendido" y se desvió *manifiestamente*" de ella (p. 121). Lo que se verá en el espejo de la obra no es exactamente lo que Tolstoi ha visto por sí mismo y como representante ideológico. La imagen de la historia en el espejo no será entonces un reflejo en el estricto sentido de una reproducción. De otra parte, sabemos que tal reproducción es imposible. Que la época sea en sí misma reconocible a través de la obra de Tolstoi no prueba que él la haya *conocido* verdaderamente. Tolstoi se encuentra de este modo en la misma relación con su espejo (al menos en una relación análoga) que ciertos obreros de la revolución con su

época: participaron en la revolución de manera inmediata y su papel pudo ser eficaz, pero sin que conocieran el alcance y las razones de ella (p. 122).

Esto se explica en primer lugar por el hecho de que la revolución es un fenómeno *complejo:* no hay un simple conflicto, sino una lucha definida por la multiplicidad de sus determinaciones (ver el análisis precedente); el proceso histórico se desarrolla a la vez sobre varios planos y se anuda de muy diversas maneras. Es así posible participar en él por medio de una de sus *partes*, permaneciendo inmediatamente extraño al resto (pero esta extrañeza es, como se ha visto, puramente aparente). En la "gran revolución" hay un elemento campesino que es hasta el más manifiesto. Es a través de él como Tolstoi y su obra se sitúan en la historia: "Tolstoi debió reflejar *al menos algunos* de los lados esenciales de la revolución" (p. 121). Pero se trata precisamente de un elemento; la relación inmediata es por fuerza incompleta, no sólo por su contenido, sino también en cuanto a su forma. Todos los que han encontrado sitio en esta revolución —¿y quién no encontró sitio en ella?— han entrado en relación inmediata al menos con uno de los elementos de la situación. Pero esa relación no era inmediata sino en apariencia; era necesariamente determinada de hecho por el conjunto de la situación. Las nociones de *elemento de la situación*, de parte tomada en la situación, serían entonces engañosas, si debieran conducirnos a un análisis *mecánico.* El elemento de reflejo, que se da como inmediatamente fiel, depende de hecho —puesto que está determinado por su lugar en la compleja estructura— de todas las influencias que se ejercen sobre él, no sólo a corto sino también a largo plazo. Su presencia positiva importa menos entonces que el hecho de que está como marcado desde el exterior, porque su inserción supone el desvío a través de las condiciones que indirectamente lo han suscitado. Quizás la obra sea un espejo porque justamente registra el reflejo como un reflejo parcial, porque refleja una realidad incompleta, puesto que tomada al nivel de sus únicos elementos—y su privilegio sería que para alcanzarlo no tiene necesidad de desviarse efectivamente a través del conjunto de las condiciones—, *muestra* de ellos sólo la necesidad, que puede ser leída en ella. A la crítica científica corresponde hacer tal lectura. Si el espejo puede hacernos ver eso, es que no está allí

para reproducir de manera mecánica imágenes, necesariamente ciegas (y que sólo merecen ser señaladas), ni para desempeñar el papel de un instrumento de conocimiento (el conocimiento tiene sus instrumentos que le son suficientes); es un irremplazable *revelador*. La función de la crítica es entonces ayudarnos a descifrar las imágenes en el espejo.

Es, pues, en la forma de reflejo, tal como aparece en el espejo, como debe buscarse el secreto del espejo: ¿cómo hace para mostrar, a falta de demostraciones, la realidad histórica, de tal manera que sin denunciar sus enceguecimientos los hace visibles?

El concepto de espejo toma entonces un sentido nuevo si se le completa con la idea de análisis (que define el carácter parcial del reflejo). Pero esta idea de análisis es ella misma ambigua, porque tiende a representar la realidad como el producto mecánico de un montaje. Hay que interpretarla de tal manera que no disipe la complejidad real. De hecho, no basta con decir que a través del espejo la realidad aparece en su fragmentación; la imagen dada por el espejo es ella misma fragmentada. Es por su propia complejidad que la imagen evoca las estratificaciones reales. La obra de Tolstoi no es una obra homogénea; no es la continuidad, la limpidez, el carácter indivisible que nos sugiere la *imagen* del reflejo; no es de un solo tenor. Percibirla así sería *idealizarla*, negarse a comprenderla, eso mismo que ensaya la crítica liberal y burguesa (p. 147). Encontramos de nuevo la idea de que el espejo no es una *simple* superficie reflejante: la obra de Tolstoi está en sí misma compuesta de elementos. Y al igual que según Freud el sueño para ser interpretado debe ser previamente descompuesto en sus elementos constitutivos, Lenin nos dice que la obra literaria no puede ser estudiada sino así, no desde el punto de vista de una ilusoria totalidad, sino en su necesaria y verdadera división.

Para reconocerse en la obra de Tolstoi como en un espejo, el revolucionario debe, por consiguiente, cuidarse de las traiciones de la crítica reaccionaria y de la crítica liberal. Es necesario que sepa reconocer en la obra de Tolstoi lo que es espejo, en lugar de tratar de tomarla toda entera para sí, lo que nunca es más que una profesión de fe política o ideológica, para la cual la obra literaria sirve sólo de pretexto. Al igual que no es un reflejo global, la obra de Tolstoi no es un reflejo

elemental, simple también, completo en su figura particular. Frente a la complejidad del proceso histórico, hay que saber levantar la *complejidad del libro.*

> No es en metal, ni en un bloque, ni sin aleación, como se ha colado la gran figura de Tolstoi. Y todos esos admiradores burgueses "han honrado elevándose" su memoria, no precisamente porque él era "de un solo tenor", sino precisamente porque no lo era (p. 141).

El juicio burgués sobre Tolstoi no es, en efecto, el resultado de una incomprensión o de una ignorancia. Se trata de una equivocación significativa. La lectura burguesa de la obra de Tolstoi es uno de los productos de esta obra; es un índice que nos permite desde el comienzo apreciar su desequilibrio.

Lo primero que debe hacerse es, por lo tanto, distinguir cuidadosamente en la obra de Tolstoi la doble herencia, la que hay que desechar y la que es necesario presentar, entre las cuales no hay síntesis posible (véase p. 137): "lo que, en Tolstoi, expresa sus prejuicios y no su razón, lo que en él pertenece al pasado y no al porvenir" y "en su herencia, lo que no zozobra en el pasado, lo que pertenece al porvenir". "Esta herencia, el proletariado ruso la recoge y la estudia" (pp. 130-131). Todo esto es revelador por sí mismo. En 1910 se presenta el hecho de que Tolstoi ha legado a la vez una herencia burguesa y una herencia proletaria; aunque, según lo que ya sabemos, Tolstoi no es ni un escritor burgués, ni un escritor proletario, sino un escritor campesino. A través de la multiplicidad de sus posibles usos, su obra aparece como *descentrada,* despojada de sus caracteres propios, conservando sólo una relación oculta consigo misma. Esta división en el interior de la obra es también la que marca en ella la presencia, como cosa enclavada, de la ideología:

> Es esta transformación rápida, penosa, violenta, de todos los antiguos fundamentos de la vieja Rusia, lo que se reflejó en las obras de Tolstoi artista —y— en las concepciones de Tolstoi pensador (p. 133).
> Estudiando las obras de arte de León Tolstoi, la clase obrera aprende a conocer mejor sus enemigos, mientras que viendo claro en la doctrina de Tolstoi, el pueblo ruso por entero deberá comprender en qué ha consistido su propia debilidad, que le ha impedido realizar hasta el final la obra de su liberación (p. 135).

Ya sabíamos que no debía confundirse la obra de Tolstoi, en tanto que es una obra literaria, con la ideología tolstoiana que no le pertenece, sino que nace sobre terrenos muy distintos; pero esta indicación toma un sentido nuevo; en el interior de la obra se establecen entre ella misma y su contenido ideológico una relación de debate y no sólo de contigüidad. Así, por el hecho de que ella se dirige a la vez a diferentes públicos (acabamos de ver un nuevo ejemplo de ello: la obra literaria pertenece a la clase obrera cuando la doctrina es un medio de comprensión para el pueblo ruso por entero, p. 135), encontramos de nuevo siempre la misma idea: la obra literaria es, en sus profundidades, asimétrica. Hay varios espejos y las imágenes que proponen no están en la prolongación de una en la otra. El libro, en su multiplicidad de brillos, despide más de una luz.

La dificultad radica en no interpretar esta multiplicidad dando, por ejemplo, a la obra un carácter equívoco. Vayamos en seguida al ejemplo esencial: Lenin escribe en su primer artículo (en 1908):

> Además, hay que juzgar las contradicciones en las opiniones de Tolstoi, no desde el punto de vista del movimiento obrero contemporáneo y del socialismo contemporáneo (tal juicio es, sin duda, necesario; sin embargo, no es suficiente), sino desde el punto de vista de la protesta contra el capitalismo en marcha, contra la ruina de las masas despojadas de sus tierras, protesta que debía venir del campo patriarcal ruso (p. 123).

Dos años más tarde, en su segundo artículo, escribe:

> Además, no es posible aplicar un juicio exacto a Tolstoi sino colocándose desde el punto de vista de la clase que, por su papel político y su lucha en momentos del primer arreglo de esas contradicciones, en momentos de la revolución, ha probado su vocación de jefe en el combate por la libertad del pueblo y por la liberación de las masas explotadas; ha probado su vínculo indefectible a la causa de la democracia y sus capacidades de lucha contra la estrechez y la inconsecuencia de la democracia burguesa (incluida la democracia campesina); ese juicio no es posible sino desde el punto de vista del proletariado social-demócrata (p. 129).

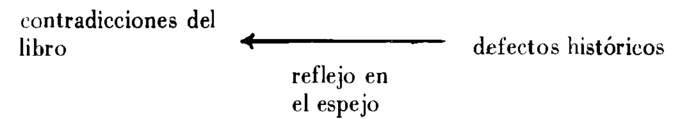
La oposición es manifiesta, hasta el punto de parecer molesta a primera vista: Lenin nos propone de hecho aplicar a Tolstoi "dos juicios exactos", uno que se apoya en el mismo

punto de vista por medio del cual se define la visión de Tolstoi, y otro que, negando a la obra su falsa interioridad, la exhibe a través del sesgo de una confrontación decisiva. Nada nos permite escoger entre esas dos empresas que al final sólo se oponen por su equivalencia, su relación necesaria. Tolstoi se nos anuncia como escritor precisamente por ese poder que tiene la obra de producir en ella una variación precisa; precisa porque se sustrae a toda acusación de ambigüedad. El deslizamiento de puntos de vista en el interior de la obra de Tolstoi no es "o bien, o bien", "no se sabe cómo": sino *los dos a la vez*, situados exactamente en el interior de su conflicto. Una vez más encontramos la idea de una doble lectura, pero en un sentido más fuerte esta vez, puesto que se trata de dos lecturas *exactas*. En tal caso, la exactitud resulta quizás del encuentro entre ellas.

Es por eso que la verdad de la obra de Tolstoi –y debe haber en ella algo de verdadero, algo sobre lo cual se pueda saber lo verdadero– debe ser buscada en la presencia de un conflicto; de modo más preciso diremos que el contenido de la obra de Tolstoi tiene algo que ver con la contradicción. Lenin dice, en efecto: la obra de Tolstoi es grande porque refleja las contradicciones de la época. ¿Es decir, que refleja, término por término, los elementos de la contradicción, produciendo así, o reproduciendo una imagen de la contradicción? Responder de esta manera sería negar la obra de Tolstoi en tanto obra, ocultarla en beneficio de una explicación demasiado directamente satisfactoria: es evidente que las contradicciones de la época son, y deben permanecer, externas a la obra, porque son de otra naturaleza. Si hay contradicción en la obra, debe ser entonces de otro género, obedeciendo las leyes de una sutil trasposición.

La pregunta de la crítica, tal como la formula Lenin, se enuncia: ¿qué se ve en el espejo? La respuesta dice: el objeto que está en el espejo tiene algo que ver con la contradicción. Es, pues, una vez más, que el espejo no refleja *cosas*, en cuyo caso entre el reflejo y su objeto la relación se elaboraría término por término, mecánicamente. La imagen del espejo es engañosa: el espejo sólo nos hace percibir *relaciones* de contradicción. Por medio de imágenes contradictorias, el espejo representa, evoca las contradicciones históricas del período, lo que

Lenin llama también "los defectos y las debilidades de nuestra revolución". El mecanismo del espejo funciona de esta manera:



Falta identificar estos términos, saber de qué contradicciones se trata. Determinar las contradicciones reales de un período histórico plantea otros problemas, de los que no tenemos que ocuparnos aquí. Pero ¿cuáles pueden ser las contradicciones en la obra de Tolstoi y qué relación tienen con las contradicciones reales?

Lenin consagra todo el tercer párrafo de su primer artículo (p. 122) a la enumeración de las contradicciones en la obra de Tolstoi (obra en el sentido más lato: todo lo que Tolstoi ha hecho, es decir, tanto como sus libros, su doctrina, su influencia):

(1) artista genial
protesta { propietario agrario
simulando el inocente lugareño
abstención (en todas sus formas)

(2) crítica { no–violencia
realismo { predicación

La primera contradicción relaciona la obra de Tolstoi, en tanto se define por criterios estéticos, con la situación real de Tolstoi, en tanto define el *sujeto* de sus relatos (¿quién habla?). Pero ese segundo término de la contradicción es en sí mismo contradictorio, puesto que supone el conflicto entre la situación natural de Tolstoi (su relación de *nacimiento* con la historia) y su situación ideológica (que le permite *desplazar* su relación con la historia). Es de ese conflicto de donde depende

la producción del libro, ya que Tolstoi no tiene ninguna otra razón para cambiar su relación con la historia que la de hacerse escritor y ya que su predicación sigue siendo esencialmente una predicación por el libro. La primera contradicción se encuentra entonces entre el propio libro y las condiciones (contradictorias) de su producción. La segunda contradicción que sigue siendo la misma enunciada bajo tres formas diferentes, define el *contenido* mismo de la obra. La contradicción ataca el libro en lo interno y lo externo.

Esas contradicciones son "ruidosas", es decir que son lo bastante aparentes como para no construir en la obra la arquitectura de un secreto. Sin embargo, no son manifiestas: la obra de Tolstoi nos habla de ellas sin decirlas. Están *en* la obra, pero no a título de uno de sus contenidos explícitos; a ese título, están presentes sólo *algunas* contradicciones reales (por ejemplo: la contradicción entre la violencia política y la comedia de justicia, denunciada por Tolstoi). Las contradicciones estructuran el conjunto de la obra formándola sobre el modelo de una disparidad fundamental.[7]

Esas contradicciones definen la obra de Tolstoi, puesto que le dan a la vez sus límites y su sentido, y ese sentido no se concibe sino a partir de los límites. Los límites: Tolstoi no podía tener un *conocimiento completo* del proceso histórico (y como su conocimiento es incompleto, se trata de algo distinto de un conocimiento). El sentido: esos límites son necesarios, si es verdad que "las contradicciones no son efecto del azar" (p. 123). Ese sentido definido por límites y ese sentido que se determina desde el exterior, permiten decir que la obra de Tolstoi es *expresiva,* que se define por su relación con algo distinto de ella misma. Encontramos de nuevo, bajo una forma inversa, algo que ya sabíamos: habíamos visto que la obra no puede incluir una ideología, que en sí misma no le pertenece, sino colocándola en una relación de diferencia con ella misma; ahora vemos que la obra no puede existir si no introduce en ella ese término extraño que hace estallar en su seno la contradicción.

7. La imagen en el espejo podría, quizás, ser sustituida aquí por "la imagen en la alfombra", ilustrada por un célebre relato de Henry James.

"Expresión de condiciones contradictorias", la obra debe, entonces, independientemente de su realidad parcelaria (se dispersa en la multiplicidad de sus términos distintos o al menos analizables), "reflejar" el conjunto de las contradicciones que definen la situación histórica como falta. Este conjunto no se confunde con tal o cual contradicción particular (por ejemplo, con una de las que Tolstoi describe directamente), ni con una contradicción singular, general, que resultaría del producto de todas las demás. Es, pues, que la obra tiene el privilegio de dar de la complejidad histórica *una visión completa,* a su manera: su punto de vista es completamente significativo. Hemos visto, con anterioridad, que la obra se definía como tal por lo que le faltaba, por su carácter incompleto. Decimos ahora que la obra es completa, es decir que basta a su sentido. Esas dos afirmaciones no se anulan entre sí; al contrario, se prolongan: la obra no está en falta con relación a otra obra, donde las carencias estarían satisfechas y las insuficiencias corregidas; son, más bien, esas ausencias las que, en lugar de reducirla, la hacen existir, de tal manera que no podría ser de otro modo: irremplazable. El espejo es expresivo tanto por lo que no refleja como por lo que refleja. La ausencia de ciertos reflejos, o su expresión, he allí el verdadero objeto de la crítica. El espejo es, por algunos lados, un espejo ciego; pero es espejo también por ser ciego.

En razón de las condiciones contradictorias en las cuales se produce, la obra literaria es *a la vez* (y es esta conjunción lo que nos importa) reflejo y ausencia de reflejo; es por ello que es en sí misma contradictoria. Por lo tanto, no hay que decir que las contradicciones de la obra son *el reflejo* de las contradicciones históricas, sino más bien las consecuencias de la ausencia de ese reflejo; una vez más vemos que entre el objeto y su "imagen" no puede haber correspondencia mecánica. Expresión no quiere decir reproducción directa (ni siquiera conocimiento), sino figuración indirecta suscitada por los defectos de la reproducción. De este modo la obra tiene un sentido que se basta a sí mismo y que no tiene, por lo tanto, necesidad de ser completado; ese sentido resulta de la disposición en el interior de la obra de reflejos parciales y de una cierta imposibilidad de reflejar. La función de la crítica es sacarlo a la luz.

El concepto de expresión es, pues, mucho menos ambiguo que el de reflejo, puesto que permite definir la estructura de conjunto de la obra: un contraste que reposa sobre una ausencia. La contradicción, o defecto, *llena* la obra de Tolstoi; dibuja en ella la arquitectura general. La dialéctica *en el libro* (se recordará la idea de Brecht de una "dialéctica sobre el teatro") nace de la relación dialéctica entre el libro y la dialéctica real (el proceso de la historia). El debate (contraste, conflicto), tal como aparece en el libro, es él mismo uno de los términos del debate real. Es por ello que las contradicciones en el libro no pueden ser las de la realidad; son su producto, al término de un proceso dialéctico de elaboración que hace intervenir los medios propios de la literatura. Tolstoi es *el intérprete* de las contradicciones históricas. El intérprete es el que está en el centro de una relación de cambio; por medio de su obra, Tolstoi pone a nuestra disposición la propia historia, pero para hacerlo se coloca (o está colocado; es lo mismo) en el interior del debate histórico. Situado así en el centro del cambio, explora las vías de una economía inédita.

Falta por comprender cómo se produce esta "interpretación", es decir: conocer los términos de la dialéctica en el libro. ¿Entre qué y qué la obra de Tolstoi exhibe la contradicción? A esta pregunta se dan varias respuestas: entre la ideología (como cosa enclavada) y la obra (definida por su relación con la literatura); entre las preguntas, realmente planteadas, y las respuestas, idealmente dadas; entre los datos y la observación que los restituye. Pero todas esas respuestas se reducen, paradójicamente, a una sola: cuando Lenin habla de las contradicciones en la obra de Tolstoi, en lo que piensa siempre es en las contradicciones de la ideología.

> Las contradicciones *en las ideas* de Tolstoi son un verdadero espejo de las condiciones contradictorias en las que se desarrolló la actividad histórica del campesinado en el curso de nuestra revolución (p. 124).

Al mismo tiempo que instala en él un contenido ideológico, el libro presenta la contradicción de éste: ese contenido no existe sino arropado bajo la forma de un debate. Se comprende así que haya a la vez contradicción en "las ideas" y contradicción entre las ideas y el libro que las presenta.

Casi no es necesario insistir acerca de las contradicciones en las ideas, cuya línea es muy simple. Esencialmente, se trata de la conjunción y del contraste entre la protesta vehemente y una actitud hecha de abstención; el tolstoismo, desgarrado entre la acusación y el olvido. Sabemos que esta duplicidad no pertenece en propiedad a Tolstoi, sino que es en primer lugar un hecho en "millones y millones de personas", en las masas campesinas:

> Tolstoi se sitúa desde el punto de vista del ingenuo campesino patriarcal, traspone la psicología de ese campesino en su crítica, en su doctrina. Si la crítica de Tolstoi se distingue por tal fuerza del sentimiento, por semejante pasión, si es sumamente persuasiva, fresca, sincera, intrépida en su deseo "de llegar hasta la raíz", de encontrar la verdadera causa de las desdichas de las masas, es que esta crítica refleja efectivamente un cambio en las opiniones de millones de campesinos que, liberados de la servidumbre, acaban de tener acceso a la libertad, y se dan cuenta de que esta libertad significa nuevos horrores, la ruina, la muerte por hambre, la vida sin protección entre los vividores de las ciudades... Tolstoi refleja su estado de espíritu con tal fidelidad que él mismo introduce en sus enseñanzas su ingenuidad, su alejamiento de la política, su misticismo, el deseo de huir del mundo, la "no resistencia al mal", las maldiciones impotentes dirigidas al capitalismo y al "poder del dinero". La protesta de millones de campesinos y su desesperanza, he allí lo que se encuentra fundido en la doctrina de Tolstoi (p. 134).

El espejo refleja, entonces, término por término los elementos del estado de espíritu campesino. A través de esta imagen, esos términos aparecen como contradictorios. Queda por saber qué sentido tiene hablar de contradicciones ideológicas y en qué condiciones se tiene el derecho de hacerlo.

Si nos interrogamos sobre la naturaleza de la ideología en general,[8] aparece rápidamente el hecho de que allí no puede haber contradicción ideológica, salvo, claro está, si se coloca la ideología en contradicción consigo misma, *si se le aporta la contradicción* en el cuadro, también ideológico, de un diálogo. Por definición, una ideología sabe responder en un debate contradictorio, puesto que ella está hecha para eso; está allí precisamente para borrar toda huella de contradicción. De este modo,

8. Para una investigación al respecto, ver L. Althusser: "Marxismo y humanismo", en *Para Marx*.

una ideología, en tanto tal, no se derrumba sino ante las preguntas reales; pero para ello es necesario que no pueda entenderlas, es decir, que no sepa traducirlas a su lenguaje. En la medida en que la ideología es la falsa resolución de un debate verdadero, siempre es adecuada a sí misma *como respuesta.* Evidentemente lo esencial es que no puede nunca responder la pregunta. Ella es completa en cuanto logra prolongar sin término su inacabamiento; de esta manera está siempre en falta, acorralada por ese peligro fundamental que no podrá nunca encarar en sí mismo: la *pérdida de realidad.* Una ideología no es fiel a sí misma sino en la medida en que permanece inadecuada a la pregunta que le sirve a la vez de fundamento y de pretexto. La debilidad esencial de una ideología es que no podrá nunca reconocer ella misma sus límites reales; a lo sumo será capaz de aprenderlos en otra parte, en el movimiento de una crítica radical, no por una denuncia superficial de su contenido; la crítica de la ideología es, por lo tanto, reemplazada por una *crítica de lo ideológico.*

Es necesario, pues, decir que una ideología más que alienada o contradictoria, es prisionera. Pero ¿prisionera de qué? Si se responde: prisionera de ella misma, volvemos a caer en las ilusiones, la falsa contradicción. Entonces hay que decir que es prisionera de sus límites, lo que no es lo mismo, ni tampoco evidente. Ella está encerrada, y su defecto es darse por ilimitada (es decir, como teniendo respuesta para todo) dentro de sus límites. Es por lo que una ideología no puede formar un sistema, lo que sería la condición de la contradicción (no puede haber contradicción sino en *el interior* de un sistema estructurado; de otra manera, sólo hay oposición); es una falsa totalidad porque ella no se ha dado sus límites, porque es incapaz de reflexionar sobre la limitación de sus límites. Los ha *recibido,* pero no existe sino para olvidar esta donación inicial. Esos límites impuestos que subsisten, permanentes y en forma definitiva latentes, están en el origen de la discordancia que estructura toda ideología: entre su apertura explícita y su cierre implícito.

Así, el trasfondo ideológico, que da a todas las formas de expresión, a todas las manifestaciones ideológicas su verdadero soporte, es profundamente silencioso, reticente; diremos: inconsciente. Pero es necesario insistir. Este inconsciente no es

un conocimiento silencioso, sino el completo desconocimiento de sí mismo. Si se calla, es sobre aquello de lo que no tiene nada que decir. Debe, pues, conservarse a la expresión "trasfondo ideológico" toda su ambigüedad: remite a ese horizonte ideológico inagotable, que no guarda reserva sino en lo que nunca acaba de ser contado; pero también acerca de ese vacío sobre el cual está fabricado lo ideológico mismo, y que le da su condición. Mundo construido alrededor de un gran sol ausente, una ideología está hecha de aquello de lo que no habla; existe porque hay cosas de las que no debe hablarse. Es en este sentido que Lenin puede decir que *los silencios de Tolstoi son elocuentes.*

En rigor, interrogando una ideología, haciéndole pasar un *interrogatorio*, se puede comprobar la existencia de sus límites, porque se les encuentra como un obstáculo imposible de salvar; están allí, pero no se les puede hacer hablar. Para saber lo que quiere decir una ideología, para *expresar su sentido*, es necesario salir de ella, atacarla desde el exterior, en un esfuerzo por dar forma a lo que es informe; lo que no significa que va a ser descrita, pues no es en sus respuestas donde se encontrará un signo de debilidad —siempre las ideologías podrán disponerse en un encadenamiento irreprochable en sí mismo—, sino en las preguntas dejadas sin respuesta.

Por consiguiente, cuando Lenin nos dice que "las ideas de Tolstoi son el espejo de las debilidades, de las insuficiencias..." (p. 124), eso significa que la condición de la imagen en el espejo no es puramente ideológica. Entre la ideología y el libro que la expresa alguna cosa ha ocurrido: su distancia no es por pura conveniencia. Mientras que una ideología, en sí misma, siempre tiene pleno sentido. Irrisoria y abundante, a través de su presencia en la novela se pone a hablar de *sus ausencias.* Recibe su medida, al mismo tiempo que una forma visible. Por medio del libro, pasando por el libro, se hace posible salir del dominio de la ideología espontánea, de una falsa conciencia por sí de la historia y del tiempo. El libro da cierta imagen de esta ideología; le da *contornos que no tenía,* la construye. Y de esta manera la encuentra de nuevo implícitamente como un objeto, en lugar de vivirla desde el interior, como si estuviera en la intimidad de una conciencia; la explora (así como Balzac explora el París de *La comedia humana,* por ejemplo), la somete a

la prueba de la palabra escrita, de esa mirada en acecho donde toda subjetividad *cuaja*, cristaliza en el advenimiento de una situación objetiva. La ideología espontánea (no es espontánea en su producción, sino en que los hombres creen llegar a ella de manera espontánea), en la cual viven los hombres, no es simplemente reflejada por el espejo del libro: por medio de él es quebrada, revuelta, puesta al revés de sí misma, en la medida en que la creación de la obra le da una condición distinta de estado de conciencia. Desdeñando por naturaleza el punto de vista ingenuo sobre el mundo, el arte, o al menos la literatura, colocan el mito y la ilusión en su papel de *objetos visibles*.

La obra de Tolstoi está comprometida en una crítica social estéril; pero detrás de esta respuesta generosa y vana, reside, puesta a nuestro alcance, una cuestión histórica que tiene el privilegio de figurar allí. Así, la obra se determina por su relación con la ideología; pero esa relación no es simplemente analógica (como lo sería una reproducción): es siempre más o menos contradictoria. Una obra se constituye tanto contra una ideología como a partir de ella. Siempre implícitamente, contribuye a denunciarla, o al menos a fijar sus límites: de allí lo absurdo de toda tentativa de "demistificación" referida a las obras literarias, las cuales se definen ellas mismas por esta empresa.

Pero no hay que decir que el libro inaugura un diálogo con la ideología; lo que sería la peor manera de incorporarse a su juego. Al contrario, su función es presentar la ideología bajo una forma que no sea ideológica. Para retomar la distinción clásica entre forma y contenido, cuyo empleo no podría, sin embargo, ser generalizado, es posible decir que la obra tiene un contenido ideológico, pero que da a ese contenido una forma específica. Aun cuando esta forma sea ella misma ideológica, ocurre, por virtud de ese *redoblamiento*, que la ideología sea desplazada dentro de sí misma. No es que la ideología reflexione sobre sí misma; sino que, por efecto del espejo, se introduce en ella una falta reveladora que hace aparecer diferencias y discordancias, o una disparidad significativa.

De este modo puede ser medida la distancia que separa la obra de arte de un saber verdadero (un conocimiento científico), pero que también los acerca, en su distancia común con respecto a la ideología. La ciencia suprime la ideología, la

borra, la obra la recusa, sirviéndose de ella. Si la ideología puede ser presentada como un conjunto de significados, un conjunto no sistemático, la obra propone *una lectura* de esos significados, disponiéndolos como signos. El papel de la crítica es enseñarnos a leer esos signos.

* * *

Así parece agotado el sentido del concepto de espejo: en él se encuentran los reflejos, que toman forma sobre el fondo de una superficie ciega: como los colores, en ocasiones *cuajan* en un cuadro sobre la tela. Lenin nos enseña que no es tan sencillo mirar en los espejos: él emprendió la acción de fijar sobre ellos una mirada rigurosa.

En la adición a la *Carta sobre las ciegas*, Diderot nos habla de una de ellas, la señorita de Salignac: "Hacía a veces la broma de colocarse delante de un espejo para arreglarse y de imitar todos los gestos de una coqueta que prepara sus armas. Esta pequeña monada era de una veracidad que hacía saltar las carcajadas". Sobre esa risa más vale *cerrar los ojos*. Si se trata de un juego, puede preguntarse quién es objeto del juego: si el espejo que responde, o quien cree ver la ciega porque considera su reflejo. Pero, en esa vuelta, la que no ve domina con seguridad: cercana a su imagen, ella la dirige. De ella misma, sabemos: "Cuando ella oía cantar, distinguía voces morenas y voces rubias". La noche hace brillar la mirada y la desafía: ella la sustituye por una vista más segura. "Al acercarse la noche, ella decía que nuestro reino iba a terminar y que el suyo iba a comenzar". Queda por saber si en la noche,esta "reina", triunfa sobre las imágenes, las hace desaparecer o las preserva; ¿las conoce siquiera? Así, la *Carta sobre las ciegas*, esta vez con el célebre Sauderson, nos introduce necesariamente en una *ciencia de los reflejos*. "Le pregunté lo que entendía por un espejo; una máquina, me contestó, que pone las cosas en relieve lejos de ellas mismas, si se encuentran convenientemente colocadas con relación a ella. Es como mi mano, que no es necesario que la coloque al lado de un objeto para sentirlo".

"Una máquina que pone las cosas en relieve lejos de ellas mismas": el espejo da de las cosas una nueva medida: las profundiza en otras que ya no son completamente el mismo

objeto. Prolonga el mundo; pero también lo toma, lo infla, lo arranca. En él, la cosa a la vez se cumple y se separa: *disjecta membra.* Si el espejo construye, es en el movimiento inverso de una génesis: lejos de expandir, él rompe. Es de este desgarramiento de donde salen las imágenes. Ilustrados por ellas, el mundo y sus poderes aparecen y desaparecen, desfigurados en el momento mismo en que comienzan a formar figura; de allí el temor infantil delante de los espejos: ver en ellos *otra cosa,* cuando es siempre la misma.

Es en esto en lo que la literatura puede ser llamada espejo: al desplazar las cosas, ella conserva su reflejo. Proyecta su delgada superficie sobre el mundo y sobre la historia. Los atraviesa, los hiende. En pos de ella, en su estela, se levantan las imágenes.

Diciembre de 1964.

2. EL ANALISIS LITERARIO, TUMBA DE LAS ESTRUCTURAS

La crítica literaria se da como objetos obras que pertenecen al dominio de la literatura; esas obras son también, de modo manifiesto, obras de lenguaje. Así, esta actividad se distingue expresamente de las otras formas de crítica artística: las expresiones "lenguaje musical", "lenguaje pictórico" son metafóricas de manera evidente; aun cuando esas obras no dejen de mantener relaciones con el lenguaje en general, la palabra *relación* debe ser entendida en su sentido estricto: la relación supone una diferencia, una distancia inicial entre los términos que vincula. Ni la pintura ni la música son lenguas; la materia que trabajan no tiene nada que ver con el lenguaje tal como ha sido científicamente definido por la lingüística: entre todas las formas de expresión artística, sólo la literatura está directamente en relación con el lenguaje, aun cuando tampoco sea ella misma *un lenguaje.* El lenguaje es la materia operada por los escritores; la crítica literaria que tiene como programa elaborar cierto saber sobre esas obras de lenguaje (no obras del lenguaje, producto del lenguaje) tiene, por consiguiente, el deber, y el derecho, de apoyarse en una ciencia del lenguaje,

que surge del dominio de la lingüística. Ella pedirá a esta ciencia no sólo enseñarle hipotéticas reglas del lenguaje, sino sobre todo dar una respuesta a la pregunta: ¿qué es el lenguaje? Sólo entonces podrá considerar responder a *su pregunta:* ¿cómo está hecha una obra (esta obra)? Habrá que preguntarse por qué la pregunta crítica rompe *formalmente* con la de la lingüística, y no preguntar: ¿qué es la literatura?

Pero los términos de esta obligación deben estar bien fijados: hay que identificarlos y aislarlos. La literatura es obra: así, pertenece al mundo del arte. Es el producto de un trabajo, lo que supone una materia trabajada y medios que la trabajan, términos autónomos. La materia operada y el producto de ese trabajo son necesariamente distintos: el conocimiento de la obra y la ciencia del material no se encuentran en la prolongación del uno en la otra, aunque esa prolongación sea lógica (deducción); no pueden ayudarse, *enseñarse*, sino a partir de su separación, tomando apoyo en ella. Además, toda asimilación, aun tímida, de la literatura al lenguaje, de la crítica literaria a la lingüística, está condenada por adelantado. Para que de una disciplina alcance a pasar a otra cierto saber, es necesario que sea reconocida la autonomía de las dos investigaciones; autonomía del objeto y autonomía del método: aspectos recíprocos de una misma obligación. Es decir, que los descubrimientos de la lingüística no podrán ser transportados tal como son a la crítica literaria: el préstamo científico no es una colonización (instauración de un mundo nuevo a partir de un punto emanado de la metrópoli). Así, ya sabemos que si el concepto de estructura, *tal como está científicamente definido en el terreno de la lingüística*, puede iluminar con un sentido nuevo la actividad de la crítica literaria, no resolverá de un solo golpe todos sus problemas; y aun, si llega a resolverlos, *no habrá sabido él mismo plantearlos.* Los contactos entre disciplinas diferentes tienen por función establecer una claridad nueva, no introducir la confusión.

Sin embargo, la distinción así establecida entre lenguaje y literatura sigue siendo muy insuficiente: la "literatura" no es la única obra de lenguaje. A partir del lenguaje son constituidos, por medio de un trabajo específico: ideologías, mitologías, obras literarias, conocimientos científicos, sistemas explícitos de representaciones sociales, a los cuales se dará el nombre de

códigos. Todos esos términos son distintos y deben ser definidos en sí mismos; pueden, sin embargo, ser colocados en un género común. Pertenecen a un mismo universo, puesto que, cada uno a su manera, remite a la existencia del lenguaje, no obstante sin depender directamente de él. Sólo son producidos *a partir* de él; y de la misma manera se le alejan, cada uno a su modo. La obra literaria se halla en el encuentro de dos determinaciones: de una parte, es obra de lenguaje; de otra parte, es "obra de arte" (expresión curiosamente pleonástica: ¿no es propio de la naturaleza de toda obra ser producida por arte? De manera análoga, en una reiteración significativa, se habla de un saber científico: esta redundancia puede ponernos en la vía de una reflexión autónoma sobre la naturaleza del saber). De este modo la obra está precisamente localizada en el punto de intersección de dos actividades diferentes. Será necesario explicar este encuentro, y preguntarse si es "homogénea": ¿los dos términos son igualmente constituyentes?

Una vez planteados esos términos, sigue siendo evidente que la crítica literaria tiene que ver con el lenguaje: tanto más cuanto que a verdaderos discursos (producidos a partir del lenguaje) ella misma aplica un nuevo discurso. Resulta así que tanto en su forma, como en su objeto la crítica remite a la pregunta principal: ¿qué es el lenguaje? ¿Qué es del lenguaje? A partir de un texto escrito, ella procede a una lectura: pero esta lectura no tiene consistencia crítica si no da origen a un nuevo texto. De este modo la lectura engendra una escritura al menos tanto como ésta es engendrada por aquélla. De la lectura procede una escritura; inversamente, la escritura puede ser considerada como una cierta forma de lectura: en cierta manera es ya lectura. Se reconoce allí una idea a la cual los estructuralistas literarios conceden una gran importancia:

> A diferencia del crítico de arte o del musicólogo, el crítico literario usa el mismo instrumento que aquellos a quienes juzga, lo que representa una temible confusión, ¿y temible para quién, sino para el propio crítico? Así, la crítica es a la vez externa al campo de la literatura, puesto que la escritura es algo de lo que ella habla, e interna a ese campo, puesto que su palabra es escritura. (G. Genette: "Respuesta a una encuesta sobre la crítica". *Tel Quel,* 14).

La obra, en cierta forma, es leída antes de ser escrita, o si se quiere, leída al mismo tiempo que es escrita; esa será, por

ejemplo, la lección dada por la obra de Borges (ver el artículo de Genette en el número sobre Borges de la revista *L' Herne*).

Es alrededor de esta misma idea que está construido el célebre relato de Henry James, *Imagen en la alfombra;* pero representa esta vez el papel de una mistificación y no ya de una explicación. Este relato, que no debe tomarse en serio sino viendo con claridad el efecto corrosivo que produce allí la irrisión, presenta bajo una forma anecdótica el problema de las relaciones entre el autor y su crítico: toda obra está compuesta de manera de retener entre sus hilos un "tesoro escondido"; si hay una función crítica consiste precisamente en liberar ese tesoro: hay que darle una condición real expresándolo. La obra no tiene precio para el autor sino a causa de ese depósito que ella conserva esperando liberarlo: el autor espera vanamente ser leído, es decir ver a otros leer en su obra *lo que él mismo lee en ella.*[9] La continuación de la historia es conocida: un crítico tenaz, empujado por ciertas confidencias del autor (confidencias no trasmitidas directamente sino referidas), que le indican *la existencia del secreto,* pero no le comunican ningún indicio real, llega a descubrirlo y hace admitir al autor que él sacó a la luz su tesoro (y nadie más). Pero el secreto no es, sin embargo, divulgado: trasmitido a una sola persona, acaba por desaparecer completamente con ella; el principal interesado, narrador del relato, que es también un crítico, pero infeliz, sigue tan ignorante al final como lo era al comienzo: esta conclusión aporética nos impone naturalmente la idea de que quizás no ha habido secreto. Esta mistificación es ejemplar, menos por la idea que exhibe que por la denigración constante e implícita que le aplica. En todas las líneas del relato aparece claramente que se hace burla de alguien: probablemente de nosotros los que lo estamos leyendo y que le buscamos *un* sentido. En una reiteración de estilo muy tradicional, Henry James escribe una obra en la cual se trata de lo que hacemos al leerla: es nuestro proceso el que allí se desarrolla. Pero es también una bella aventura "estructuralista".

9 Ese "mito" no debe ser inmediatamente traspasado a la realidad: aquí es el autor quien es estructuralista. No será ya igual para Racine, a menos que se recurra a una paradoja insostenible. Pero la fábula pone en evidencia una reciprocidad entre lectura y escritura que, invertida, define bien al crítico estructuralista: el que hace de su lectura una escritura.

Volvamos sobre el tema de la lectura:

> Sin embargo quedaba un punto que yo quería aclarar a todo precio.
> —¿Le sería posible, pluma en mano —preguntaba yo—, poner usted mismo, negro sobre blanco, por qué él justamente regresa? ¿Con la ayuda de una denominación, de una definición, de comentarios?
> —¡Ah! —suspiró casi apasionadamente—, ¡si yo sólo fuera, pluma en mano uno de ustedes!
> —Eso sería muy dichoso para usted, con toda seguridad. Pero ¿por qué nos menosprecia usted por no poder hacer, nosotros, lo que usted mismo no puede hacer?
> —¿Lo que yo no puedo hacer? (abrió enormes ojos). ¡Señor! ¿No lo hice en veinte volúmenes? ¡Yo lo hago a mi manera —prosiguió—, no diga haciéndolo a la suya!
> —Es que nuestra tarea es endemoniadamente difícil —hice valer débilmente.
> —La mía lo es también. Cada uno de nosotros escogió la suya, no hay ninguna obligación... (*La imagen en la alfombra*).

El autor y el crítico hablan de la misma cosa, cada uno a su manera. Además: hablan un mismo lenguaje. Lo que no significa que *dicen* lo mismo. Esto puede ser entendido en dos sentidos: el autor es ya crítico: el crítico no hace más que repetir, volver a decir con otras palabras lo que ya ha sido dicho (sentido aparente). Pero también: si el autor es ya crítico, es que el crítico es, a su manera, una especie de autor. Criticar es además escribir, puesto que escribir es, en el fondo, leer. Puede mostrarse lo que semejante declaración tiene de aberrante: por ejemplo, estudiando la obra de Borges, donde el *mito de la lectura* debe ser interpretado y no tomado al pie de la letra, donde el problema de la escritura está planteado mucho antes que el de la lectura, e independientemente de él.[10]

Esta confusión entre la escritura literaria y la escritura crítica es en particular significativa: caracteriza precisamente —habría que preguntarse por qué— la crítica estructuralista. Roland Barthes hace preceder sus *Ensayos críticos* de un prefacio muy "escrito", en el que muestra cómo la actividad del crítico prolonga la del escritor. O más bien (¿pero qué importa? , puesto que los términos son recíprocos), paradójicamente la precede: el crítico es un "escritor en suspenso", alguien que

10. Ver, en la tercera parte, el estudio sobre Borges.

rechaza de modo indefinido la operación de escribir. De allí el privilegio de la crítica: el acto de escribir (de leer) se manifiesta en ella en estado naciente, se anuncia en ella sordamente en su verdadera naturaleza. Casi un escritor, el crítico deja de ser un doble: es una especie de modelo inicial, de guía, un anunciador de signos nuevos. En él mejor que en cualquier otro se *lee* la vocación del escritor: descubriendo sus estructuras, la crítica es ella misma estructura del libro.

Señalemos, de pasada, que esta idea de la crítica se aplica electivamente a ciertos objetos privilegiados. Ya sea o no nombrado (Genette se refiere siempre a él; Barthes no lo menciona mucho, pero este silencio no es el signo de una verdadera ausencia), Valéry es el modelo del escritor crítico o del crítico escritor. Explícitamente él dijo su voluntad de *escribir en el vacío*, de escribir no para escribir sino para leer, de escribir esta misma lectura, es decir nada. Y es sabido que del comentario en forma de variación (Variedades), quiso hacer un *estilo*, aplicando a los demás lo que él pretendía aplicarse a sí mismo, y tratando de percibir en toda obra ese rigor formal que debe ser reflejado (enunciado a través de un eco) antes de poder inscribirse. En ese sentido Valéry es el primer estructuralista en literatura: nada de sorprendente hay en que el método estructural se aplique exactamente a su obra. Falta, naturalmente, preguntarse si esta obra es de un escritor o de un falsario; Valéry, en su voluntad, repetida sin cesar, de imitarse a sí mismo y de no ser nada más que esta imitación, indica la segunda hipótesis. Observamos de pasada, que el método estructural, que conviene tan bien a la obra ilusoria de Valéry, parece no tener ningún contacto con lo que constituye todavía el acontecimiento esencial de *nuestra* historia literaria, el surrealismo:[11] si alcanza aun a escapársele,es que no está tan moribundo como algunos quisieran. Tomemos ese *defecto* como un dato de hecho; sin embargo, no debe ser así sin razón.

11. Sin embargo, R. Barthes asimila "la actividad estructuralista" a la actividad surrealista. Una habría reemplazado a la otra; sería interesante saber lo que pensaría al respecto Breton. En la página 214 de los *Ensayos críticos* se encuentra esta misteriosa declaración: "El surrealismo ha producido quizás la primera experiencia de literatura estructural, habrá que volver sobre ello un día". Este enigma probable ("quizás") contiene más de un secreto: ¿ya se habría llegado a esta idea? , ¿cuándo? ¿Y cuándo se volverá a ella?

La noción de estructura, que parece venir de la lingüística, desde donde se aplica con todo derecho a los objetos literarios, de hecho es utilizada por el análisis literario en un sentido muy diferente del original. Remite a una hipótesis que no tiene nada de científica: la obra lleva su sentido en sí misma (lo que no significa que lo diga explícitamente); es lo que le permite ser paradójicamente leída por adelantado, aun antes de ser escrita. Entonces (y encontramos de nuevo a Henry James), despejar una estructura es descifrar un enigma, sacar un sentido enterrado: la lectura crítica practica sobre la obra la operación que la escritura misma ha debido realizar sobre los signos (o sobre los temas) que ella dispone. La crítica no produce sino una verdad dada por adelantado; pero como esta producción precede idealmente a la de la obra, puede decirse que en cierto modo innova.

El nombre de análisis que es dado a ese "trabajo" es significativo: el crítico es un analizador; procede a realizar análisis estructurales, como hacen, cada uno en su campo, Lacan, Levi-Strauss y Martinet. Sin embargo, esta analogía es manifiestamente engañosa. El análisis que despeja un sentido depositado y oculto no es sólo una imagen muy deformada del análisis científico, sino que es exactamente lo opuesto; como se verá.

No obstante, este análisis, que aplica a la literatura un tratamiento particular, no la considera absolutamente como un dato empírico: la reconstruye, aun antes de haberla analizado, de manera de hacer de ella *el objeto de un análisis.* Así, la obra literaria está constituida como un mensaje: su valor se encuentra en cierta información que nos *trasmite;* el análisis crítico consiste en aislar el mensaje.[12] La obra no tiene, entonces, un valor autónomo de manera absoluta; cuando más es un intermediario, algo por lo que es necesario pasar para tener comunicación con un secreto. Entre el mensaje y el código que sirve para descifrarlo, ella no es más que un compuesto, una *resultante*,

12. Se ve entonces que entre el método estructural y el método tradicional la oposición, aunque es afirmada de una parte y de la otra de manera escandalosa, no deja de ser formal: la una como la otra, con medios diferentes, buscan en la letra de la obra los medios para interpretarla. La disputa es ruidosa, pero no trata sobre el fondo.

cuyo análisis separará los elementos. El propio código es ese material común sobre el cual está fundada la comunicación: realiza esta *complicidad* sin la cual ninguna literatura sería posible. Está oculto, si se quiere, en la medida en que se mantiene en el fondo de la obra y la sostiene; pero no pide más que ser traducido, solicita esta traducción con toda su muda elocuencia. Es porque hay tal código que el trabajo del escritor es posible, y *también* el de la crítica.

La operación crítica se propone, pues, *devolvernos* a ese objeto inicial sin el cual no habría lectura, y con mayor razón tampoco escritura. Comprender es *reducir*, volver a esta estructura depositada en el interior de la obra, de la que el discurso literario sólo se ha alejado en apariencia: la disfraza para encerrarla mejor, para guardarla mejor. Al mito de la anticipación, con el que ya nos hemos encontrado, es necesario entonces agregar el de la interioridad. De este modo, la crítica estructuralista, que se sitúa (es ella quien lo dice) entre las "críticas de significación", rechazando los burdos procedimientos de la explicación (y en particular de la explicación histórica;[13] sobre este punto también es Valéry un precursor), se da como programa un *regreso* a la obra tal como es en sí misma. Esta odisea especulativa concluye en el momento en que encuentra el principio de la obra, "lo que compone cada línea, escoge cada palabra, pone un punto sobre todas las íes, traza todas las comas" (H. James, *ob. cit.*, p. 28). Analizar es descubrir la razón (secreto razonable, inteligible) de un objeto. Hegel no describe de otra manera el *Reino Animal del Espíritu)*.

> La finalidad de toda actividad estructuralista, ya sea reflexión o poética, es reconstituir un "objeto", de manera de manifestar en esta reconstitución las reglas de funcionamiento (las "funciones") de este objeto. La estructura es entonces de hecho un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o si se prefiere, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego lo recompone; es en apariencia muy poca cosa (lo que hace decir a algunos que el trabajo estructuralista es "insignificante, sin interés, inútil"). Sin embargo, desde otro punto de vista, esa poca cosa es decisiva;

13. "Sobre Racine", de R. Barthes, trata de dar de nuevo un sentido a la idea de un valor "transhistórico" de las obras.

porque entre los dos objetos, o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo nuevo, y eso nuevo es nada menos que lo inteligible general: el simulacro es el intelecto agregado al objeto y esta adición tiene un valor antropológico, en cuanto es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la propia resistencia que la naturaleza opone a su espíritu. (R. Barthes. *Ensayos críticos*, p. 215).

Esta página es particularmente representativa del "hombre estructural": hasta el énfasis de la última frase, donde la confusión del pensamiento ("¿el intelecto agregado al objeto? ") es el precio que hay que pagar para conmover. Por consiguiente, y Saint-Exupéry hubiera podido escribirlo, y Roger Garaudy, si no lo ha escrito ya, *lo escribirá infaliblemente mañana:* la estructura es el hombre. Pero es también la condición de una actividad muy general, indistintamente "reflexiva o poética": se encuentra siempre el mismo deslizamiento entre la producción literaria y la crítica literaria. Sin embargo, ahora se añade una determinación nueva: la estructura es un simulacro. Analizar es repetir, volver a decir bajo otra forma (una lectura) lo que ya ha sido dicho (escrito). Esta repetición es la garantía de una fidelidad: el crítico estructural no dirá nada que no esté ya contenido en la obra. Se nos dice que esta repetición no es absolutamente estéril; produce un nuevo sentido, lo que, de modo manifiesto, es contradictorio: el sentido no puede ser *despejado* ("hacer aparecer algo que permanecía invisible") sino porque ya se encuentra allí. Sin embargo, esta contradicción merece ser interpretada: indica cierta representación de la estructura, pero la expresa al revés. Basta con enderezar los términos para saber cómo precede el análisis estructural tal como se lo representa R. Barthes.

En efecto, no es difícil reconocer en ese texto, aunque muy vagamente representada, una reminiscencia *platónica:* allí donde Barthes nos dice que el análisis elabora una copia de la obra, es necesario entender que la propia obra es una copia. El objeto analizado es considerado como el simulacro de una estructura: encontrar la estructura es fabricar el simulacro de ese simulacro. La técnica de análisis que permite confundir lectura y escritura remite de hecho a la muy tradicional teoría del *modelo.* La existencia de la estructura es postulada a partir de determinada concepción de la actividad literaria.

Es por ello que la crítica estructural considera la literatura como una actividad de imitación: a partir de sus presupuestos metódicos, hará de su objeto un objeto ilusorio. Encontramos de nuevo, en un sentido más completo, una idea conocida: el escritor no escribe, parece escribir; su producción es la apariencia de una producción, puesto que el objeto de esta producción está *detrás de ella.* La crítica literaria puede, entonces, ser tratada como un aspecto de la teoría de las comunicaciones: su autonomía es ilusoria: su objeto sobrepasa infinitamente el dominio particular de la actividad literaria: es el arte de trasmitir y de interpretar mensajes.

Una de las consecuencias de esta actitud es la representación de la literatura como *actividad desrealizante:* es por ello que, a pesar de todo, pero dándole un sentido muy particular, Barthes valora particularmente el tema de la escritura. El escritor (es inútil volver sobre la distinción, especie de llave maestra: escritor-escribiendo) se define no por la representación que da de lo real, sino por lo que toma en el lenguaje y que le da su código particular. Escribir no es expresar lo que sea, es al contrario no expresar. Es comunicar un mensaje en un *estilo* a la vez original y convenido (puesto que remite a un código inteligible). La escritura de un escritor es evidentemente el objeto esencial de un estudio crítico (si por escritura se entiende que el escritor utiliza un lenguaje compuesto; lo que plantea un problema muy general); pero eso no debe impedir ver que ese lenguaje, a que da acceso una escritura, es, no un objeto ilusorio (un artificio, un medio), espejo para el hombre estructural, sino un universo completo[14] (una realidad, la realidad misma probablemente). Lo que da su dignidad a la producción literaria es que ella nos da una determinada medida de las palabras, que es al mismo tiempo una cierta medida de las cosas: no la una *o* la otra, como dice el método estructural.[15]

14. Al menos completo a su manera; veremos más adelante que lo que caracteriza al texto literario, lo que coloca la estructura en un sentido totalmente distinto, es su inacabamiento.

15. De ot a parte, esta disociación (abstracta) de dos términos solidarios proporciona un medio muy fácil de distinguir la buena literatura de la mala: la primera es la que se tiene, y se mantiene, al nivel del mensaje; la segunda la que pretende representar lo real. Es significativo que la *crítica* estructural se duplique en una literatura estructural: en ese caso, efectivamente, la producción

Al contrario, a través de la representación de la literatura como puro mensaje, ésta es concebida como una forma particular de mitología. Su propia función remite a la de lo imaginario en general: el análisis literario es una forma entre

literaria remite en forma previa a una crítica. Sin embargo, esta "prueba" retira todo valor científico (pero, ¿qué importa?) al método que ella quiere ilustrar: *si existe una literatura estructural, es porque toda literatura no es estructural y por consiguiente justificable por el método.* Este aparece entonces como artificial y arbitrario, en la medida en que no puede rendir cuenta de la totalidad de su dominio:

"Sócrates: Tomemos un ejemplo: ¿hay un arte de la pintura en general?
Ion: Sí.
Sócrates: ¿Ha existido y existe una multitud de pintores buenos y mediocres?
Ion: Perfectamente.
Sócrates: ¿Has visto, sin embargo, a un hombre capaz de mostrar, a propósito de Polignoto, hijo de Aglaofón, lo que está bien y mal en sus pinturas, pero incapaz de hacerlo con los otros pintores? ¿Y que cuando se exponen las obras de los demás pintores, dormita y se queda corto, sin encontrar ninguna idea que expresar, mientras que si se trata de dar su opinión sobre Polignoto o algún otro pintor a tu elección, pero sólo sobre él, se despierta, se pone atento y tiene una cantidad de cosas que decir?
Ion: ¡No! ¡Por Zeus, con seguridad que no! " (Platón. *Ion.* 532 e.). Solamente una obra en particular puede hacer salir del sueño crítico. Lejos de ser un método general, el estructuralismo contribuye a hacer del crítico un especialista. Cada estructura, unidad monádica, está cerrada sobre sí misma: el crítico estructuralista quisiera poder, pasar, tal como el dios leibniziano, de una a otra y plantear las razones de su armonía universal; pero le faltan para ello los medios de un análisis infinito. Por esta razón, no dudaremos, llegado el caso, en preferir en lugar de él al crítico obseso, que proyecta sobre todas las obras preocupaciones muy personales; es lo que hacen, con desigual acierto, Sartre, Starobinski y Butor. En este caso la ideología, en lugar de representar el papel de la forma de un sistema, toma el de contenido manifiesto: la explicación sigue siendo confusa, pero puede tener un valor auténticamente literario.

En la medida en que cada obra puede ser referida a su principio, es buena en sí misma: es, a su manera, incomparable e inigualable; el estructuralista no puede estudiarla sino en sí misma, en su individualidad. A menos que la relacione, más allá de las obras particulares, con una definición general de la literatura (por ejemplo, la literatura como mensaje). La única generalidad que se puede llegar a conocer es por consiguiente una generalidad abstracta. En esa continuidad indefinida de la originalidad parcelaria, *todas las obras son buenas y todas las críticas son buenas también* (de allí su carácter gratuito, que está necesariamente ligado a su carácter abstracto). El crítico no se ocupará nunca del trabajo real del escritor (¿dónde habla R. Barthes de las dificultades particu-

otras de semiología. La obra parece decirnos algo, pero de hecho no dice nada: es esta apariencia la que es necesario descubrir, sacar a la luz. Pero el principio que hace posible el advenimiento de tal ilusión sobrepasa infinitamente los límites particulares en los cuales el acto del escritor permanece encerrado. El escritor es el hierofante de un misterio más general. Interpretar es acometer directamente ese misterio, para volver en seguida a las vías particulares de su manifestación; así, el crítico, como el escritor, escribe, pero tiene sobre él la ventaja de poder plantear la pregunta: "¿qué es la literatura? ", que éste, por su estilo, elude sin cesar. Interpretar es también analizar el enigma, es decir deshacerlo: es mostrarnos en qué trampa hemos estado a punto de dejarnos agarrar. La crítica es pues una denuncia: el carácter fáctico del enigma aparece en su resolución. Se demistifica, como se dice, sin darse cuenta de que esta operación supone una mistificación más radical. Artificial y provisoria, la obra literaria, parecida a la heroína de un relato de E. Poe *(El retrato ovalado)*, pierde toda su realidad, que se ha evadido hacia la imagen, simulacro, que se traza de ella.

Tal concepción de la crítica tiene un incontestable valor *polémico*. La producción literaria es así concebida como la puesta en obra, la segunda elaboración de un sistema preexistente, común antecedente, situado entre el lector y el autor, a partir del cual sólo es posible una comunicación: la obra

lares que Racine tuvo que resolver, de los medios de que disponía para resolverlas, de las condiciones reales en las que se encontraba, sin saberlo necesariamente?), sino del trabajo literario en general: ¿que hace *uno* cuando *uno* escribe? La obra no será nunca relacionada con las condiciones reales de su producción, sino con su principio, es decir, a su posibilidad ideal (que es también su "simulacro"). La relación entre obra y operación es entonces exactamente la que Hegel describe como correspondiente al Reino Animal del Espíritu; luego lo que caracteriza ese momento del proceso de constitución de la razón es que la creación y la teoría de la creación no son más que una misma; y en ella, el autor es su propio crítico (es para él el unico medio de preservar su originalidad). Demos sentido inverso a la proposición, puesto que también la creación depende de su teoría: el crítico es su propio autor; de allí la idea de una *literatura estructural*. Hegel, pensando, y con motivo, no en R. Barthes, sino en los hermanos Schlegel, que le habían dado el modelo del animal intelectual, ya había identificado la ideología estructural y la había colocado en su verdadero lugar.

producida se presenta entonces como una *combinación*, que para ser explicada, debe ser referida a la estructura que la habita. De este modo, ella no es el efecto de una *creación* cualquiera, es decir el producto representativo de una circunstancia o de una intención: expresión pura. El estructuralismo literario permite efectivamente economizar semejante mitología: haciendo (o al menos formando su proyecto) un estudio de la composición literaria, expulsa de ella las falsas incertidumbres de lo "vivido" (ese vivido ilusorio en el cual no falta sino la vida). Pero ese programa, en lo que tiene de positivo, no es muy nuevo: Platón ya había sustituido el mito inútil de la creación por el mito crítico de la inspiración, en el cual el autor, en tanto individuo, es desposeído de su obra desde el comienzo. Hay que hacer notar, y ello será un nuevo reencuentro entre estructuralismo y platonismo, que este análisis trata sobre el autor y su intérprete, tanto sobre Homero como sobre *Ion*. Recordaremos también que esta definición de la situación del poeta se acompaña de un proceso del arte donde sólo cuentan las apariencias: "El artista cuelga alrededor de las cosas el velo de la incertidumbre", como lo escribe Nietzsche en un texto asombrosamente platónico (*El viajero y su sombra*, N° 32); arte ilusorio de la ilusión.

La actividad del rapsoda es doble: recita y comenta; no presenta la obra sino para sobrepasarla de inmediato. Es necesario creer que para los griegos esas dos operaciones si no estaban confundidas, al menos eran solidarias: mostrar la obra es también dar un doble de ella. La noción de comentario merece detenerse al respecto: a través de esta simple repetición aparece en la obra una posibilidad indefinida de desdoblamiento. La operación crítica logra así denunciar, en su objeto, el juego de un espejo: el libro estalla, diseminado en sus reflejos. Hay, pues, una estructura general de las obras (de la literatura), de la cual cada estructura particular es una imagen. Envuelta en las miradas que se fijan en ella, la obra no es sino el desenvolvimiento de un espejismo fundamental. Confundidos, plegados uno sobre otro, el análisis y su objeto se hacen estrictamente intercambiables: es el signo de que no se trata de un análisis científico.

A propósito de esta fatalidad del comentario, es necesario

citar en extenso la página que le dedica M. Foucault en el prefacio de su hermoso libro *Nacimiento de la clínica:*

> ¿Es fatal que no conozcamos otro uso de la palabra que el del comentario? Este último, a decir verdad, interroga el discurso sobre lo que dice y ha querido decir; busca hacer surgir ese doble fondo de la palabra donde ella se reencuentra a sí misma en una identidad que se supone más cercana a su verdad; se trata, enunciando lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que nunca ha sido pronunciado. En esta actividad de comentario que pretende hacer pasar un discurso apretado, antiguo y como silencioso consigo mismo, a otro más locuaz, a la vez más arcaico y más contemporáneo, se esconde una extraña actitud con respecto al lenguaje: comentar es admitir, por definición, un exceso del significado sobre el significante, un resto necesariamente no formulado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra, residuo que es su propia esencia, empujado fuera de su secreto; pero, comentar supone también que ese no hablado duerme en la palabra, y que, por una sobreabundancia propia del significante, interrogándolo se puede hacer hablar un contenido que no era explícitamente significado. Esta doble plétora, abriendo la posibilidad del comentario, nos entrega a una tarea infinita que nada puede limitar: siempre hay significado que permanece, y al cual es necesario aun darle la palabra; en cuanto al significante, siempre es ofrecido en una riqueza que nos interroga, a pesar nuestro, sobre lo que ella "quiere decir". Significante y significado adquieren, así una autonomía sustancial que asegura a cada uno de ellos aisladamente el tesoro de una significación virtual; en un caso extremo, cada uno podría existir por sí mismo: el comentario se sitúa en este espacio supuesto. Pero, al mismo tiempo, inventa entre ellos un nexo complejo, toda una trama indecisa que pone en juego los valores poéticos de la expresión: el significante no está conceptuado como "traducir" sin esconder y sin dejar el significado en una inagotable reserva; el significado no se revela sino en el mundo visible y pesado de un significante cargado de un sentido que no domina. Cuando el comentario se refiere a textos, trata todo lenguaje como un lazo simbólico, es decir, como una relación en parte natural y en parte arbitraria, nunca adecuada; desequilibrada de cada lado por el exceso de todo lo que puede ser recogido en un mismo elemento simbólico, y por la proliferación de todas las formas que pueden simbolizar un solo tema. El comentario descansa sobre el postulado de que la palabra es acto de "traducción", que tiene el peligroso privilegio de las imágenes de mostrar escondiendo, y que puede ser sustituida indefinidamente por sí misma en la serie abierta de las repeticiones discursivas; abreviando, reposa sobre una interpretación psicologista del lenguaje que indica el estigma de su origen histórico: la Exégesis, que escucha, a través de los interdictos, los símbolos, las imágenes sensibles, a través de todo el aparato de la Revelación, el

Verbo de Dios, siempre secreto, siempre más allá de sí mismo. Desde hace años comentamos el lenguaje de nuestra cultura desde el punto en que habíamos esperado en vano, durante siglos, la decisión de la Palabra. (*Nacimiento de la clínica*, p. XIII).

Sabemos que la empresa de Foucault es precisamente arrancar la historia de las ideas de esta fatalidad.[16] Hay que preguntarse si no es posible y necesario hacer otro tanto en el dominio de la crítica literaria.

* * *

¿Puede haber una crítica que no sea al mismo tiempo comentario, que sea por consiguiente un análisis científico, que agregue un saber verdadero al decir de la obra, sin retirarle, sin embargo, su presencia? Y también: ¿es posible sustituir el proyecto de un *arte de leer* por el de una *crítica positiva*, que nos diga en qué condiciones está escrito un libro? La ciencia no da una interpretación de sus objetos, en el estricto sentido del término; los transforma, atribuyéndoles una significación que no poseían al comienzo. No hay en el movimiento de los cuerpos que "caen" ninguna vocación de soportar la ley de esta caída, y mucho menos de obedecerla (la naturaleza no es un reino, con un rey que la somete a sus leyes); los cuerpos cayeron por largo tiempo y caen siempre sin enunciar la ley. Pero era vocación del saber *producir* esta ley; es decir que la ley no está *en* los cuerpos que caen, sino fuera, al lado de ellos, aparecida en un terreno completamente distinto, que es el del saber científico. De allí, el fracaso de todo empirismo, que pretende extraer lecciones de la experiencia: escuchar y despejar la "fábula del mundo", cuando éste es mudo. Esta transformación, teórica y ya no práctica, deja intacta la realidad a la que finalmente se aplica: no la desrealiza, no la reduce a sus orígenes, a un sentido profundo, sino que le da una dimensión nueva. Entonces, *conocer* una obra literaria no sería desmontarla, "demistificarla", sino producir un saber nuevo: *decir aquello de lo cual ella habla sin decirlo.*

16. Sin embargo, Foucault no escapa siempre a esta tentación del comentario cuando habla de obras literarias; de allí la ambigüedad de su libro sobre R. Roussel y, en cierta medida, de *Las palabras y las cosas.*

En efecto, un verdadero análisis no puede quedarse en su objeto, decir en otras palabras lo que ya ha sido dicho: en vez de un dicho de otro modo (que no le opone, de otra parte, ninguna resistencia), debe encontrar un nunca dicho, un no dicho inicial. No ese discurso anticipado e implícito, que va a hablar, que se presta por sí mismo a la exposición que lo manifiesta. Pero esa *condición* sin la cual la obra no podría existir y que, sin embargo, es imposible encontrar en ella en tanto tal, la precede radicalmente.

Analizar y constituir una estructura, o más llanamente estructurar, son dos nombres para una misma operación, porque a través de una disposición de los elementos lo que se persigue es algo distinto de una presencia, una interioridad. El conocimiento no tiene como fin descubrir semejante razón, un secreto escondido de ese modo: por medio de un encadenamiento de requisitos, él apunta hacia esa alteridad radical sin la cual ningún objeto recibiría su identidad, esa diferencia inicial que limita y produce toda realidad, la ausencia de obra que está detrás de toda obra y la constituye. Si el término estructura tiene un sentido, es en la medida en que designa esta ausencia, esta diferencia, esta alteridad, determinadas.

Freud, a pesar de su proyecto ambiguo de un análisis "profundo", no busca en el fondo del discurso consciente un sentido latente; inaugura una nueva forma de racionalidad en la medida en que sitúa ese sentido *en otra parte:* en ese otro lugar, lugar de las estructuras, al cual da el nombre de inconsciente. El inconsciente, que no es, propiamente hablando, una realidad, sino un concepto (de allí el peligro de una interpretación realista de la doctrina del inconsciente), lenguaje sin palabras que le pertenece en propiedad, de donde no saldrá nunca nada, pero a partir de lo cual se "ordenan" las imágenes del discurso y las palabras del sueño. Analizar un enunciado no es buscar en él el principio de su manifestación, de su engendramiento, sino mostrar a partir de qué otra cosa es producido; así, y no de manera distinta, la estructura se distingue radicalmente de la génesis. Entonces, es necesario ver que el verbo estructurar es absolutamente transitivo: la estructura se aplica a sus objetos del exterior; los transforma en la medida en que, dejando de considerarlos como nociones (empíricas), los construye. En el discurso científico de Martinet, por ejemplo, si se

ve bien el papel esencial que desempeña en él la teoría de la doble articulación, "estructura del significante" no quiere decir estructura *en* el significante, sino ese conjunto de segmentos del enunciado, definido independientemente de todo enunciado, que constituye la lengua, sin lo cual no habría ni significante, ni significado, ni enunciado. El sistema lingüístico así construido *no existe*, como ya lo había visto Saussure. De este modo, aparece que la estructura es de una naturaleza distinta de la de sus objetos: por consiguiente, no podría copiarlos. Y el análisis, en lugar de repetir, produce un saber nuevo.

Si esta representación de la estructura es justa, es necesario preguntarse dónde situar las estructuras del enunciado literario. Si hay estructura, no está en el libro, profunda o escondida: el libro le pertenece sin contenerla. Así, el hecho de que la obra pueda ser referida a una estructura no implica que ella misma esté, en su letra, unificada; la estructura sostiene tanto mejor la obra cuanto ella es diversa, esparcida, irregular: ver la estructura es ver esta irregularidad. Según esto, la concepción tradicional de la obra de arte gira alrededor de un concepto central (es su manera de estar así ordenada alrededor de un concepto, o al menos de pretenderse como tal) que es el de la armonía; ya sea esta armonía natural (reproduce la armonía de un lugar o de un sentimiento: Lamartine) o artificial (el arte es el resultado de la aplicación de reglas, que son ellas mismas la garantía de una conformidad), reduce el juicio aplicado a la obra a no ser más que un juicio de orden. La obra no existe sino en la medida en que realiza un *conjunto:* es el producto de una disposición.[17] Es ordenada, organizada: este orden puede ser intuitivo o discursivo, poco importa; la obra se *presenta* (y no hay en ella nada más que esta presencia) como un todo conforme.[18]

La idea de conformidad no es difícil de criticar: basta con despejar las antinomias del juicio estético. Pero la de totalidad es más tenaz, porque remite a un prejuicio más profundo: así ella sobrevive muy bien a la crítica de la estética clásica (que

17. Es significativo que todo análisis genético termine por constituir un objeto así ordenado y, por consiguiente, inmutable. La idea de estructura es, pues, capaz de dar cuenta de una temporalidad verdadera, porque sabe *pensar la irregularidad.*

18. Al libro, como al niño, se le pide que sea desde su nacimiento bien conformado.

sumariamente puede ser presentada como una doctrina de la "creación": es una estética teológica).

Una totalidad: determinada relación *une* las partes y las hace así *pertenecer* a un conjunto.[19] La obra existe en la medida en que logra realizar tal convergencia: si no, es sólo la sombra de una obra, un fracaso. De esta manera se representa el privilegio de la forma: es lo que *da cuerpo;* hace existir la obra como un organismo. La obra está ligada a sí misma por esa relación necesaria: así, ella debe existir. Está llena de sí misma: los *elementos* (hacia ellos apunta el análisis) no entran en ella para componerla sino en la medida en que encuentran allí *su lugar.* Se trata de una representación del espacio literario que está tomada por entero de la física de Aristóteles: física estética, en la medida en que identifica los objetos por sus cualidades. La diversidad de los elementos es relativa: no es más que un material previo, necesario a la afirmación del orden, pero que no tiene ninguna realidad independiente de ese orden. De esta manera, la literatura es fácilmente introducida de nuevo en la serie de las artes; a condición de que éstas sean definidas como *actividades de producción de organismos imaginarios.* Esta unidad orgánica que construye la obra a partir de una exigencia formal, es también lo que le da un sentido: un contenido. La crítica es entonces necesariamente *interpretativa:* debe despejar el principio de esa unidad, la razón de ese conjunto.

Así procede Lévi-Strauss cuando analiza o interpreta (esas dos operaciones van juntas para él) la gesta de Asdiwal, a la cual se aplican sucesivamente una división y una reintegración.[20] Primero recorta los diferentes niveles de una "estructura *subyacente* y común a todos los niveles".[21] El mito está construido como una "partitura musical":[22] comprendamos que su diversidad aparente oculta una unidad. Sus elementos, secuencias horizontales y esquemas verticales, están dispuestos de manera de formar el texto de un *mensaje.*

19. Una justa concepción de la estructura pondrá en evidencia lo contrario: separación y desposesión.
20. Este texto se estudia aquí a título de ejemplo, no porque sea particularmente representativo del método de Lévi-Strauss.
21. *Temps Modernes.* 1961, p. 1080.
22. *Ibid.*, p. 1101.

Todas las antinomias, concebidas, sobre los planos más diversos, por el pensamiento indígena: geográfico, económico, sociológico, y aun cosmológico, están a fin de cuentas asimiladas a la, menos aparente pero cuán real, que el matrimonio con la prima matrilateral trata de vencer sin lograrlo, como lo *confiesan* nuestros mitos cuya función está precisamente allí.[23]

El mito no se presta, pues, al análisis sino en la medida en que éste sabe reconocer en aquél una *intención;* inversamente, es constituyendo su "estructura" como se sabrá lo que tiene que decir. Con las contradicciones de lo real, que son necesariamente diversas, dispersas en diferentes lugares, el mito tiene una relación de resolución; es por allí que él pertenece al dominio de lo imaginario. El mito presenta la realidad a través de cierto número de deformaciones; pero el conjunto constituido por esas deformaciones está estructurado: es, por consiguiente, significativo. Se trata por excelencia de un análisis positivo: mejor que cualquier otro, Lévi-Strauss sabe decir lo que hay *en* un mito. Pero, al menos en ese caso, *él no ve lo que no se encuentra en él*, y *sin lo cual quizás el mito no existiría.* La estructura está pensada en su relación con una intención (ya sea que ella la produzca o que, al contrario, sea su producto); entonces es el objeto de una *psicología*, pero no de una verdadera lógica. La lógica debe permitirnos precisamente comprender cómo una relación entre dos términos cualesquiera puede establecerse sobre la base de su diferencia: si la unidad es postulada en la partida (por ejemplo, en la *intención*), no hay más problemas. En realidad, la estructura es el propio lugar de la diferencia: por principio, está por lo tanto *ausente* de la relación que ella explica. En ese texto de Lévi-Strauss, la estructura está ineluctablemente *presente;* aun cuando guarda un silencio provisorio. En la medida en que sirve para la resolución imaginaria de una contradicción, afirma su permanencia. Tal contradicción no puede ser sino imaginaria: es imposible pensar la presencia real de una contradicción; justamente sólo se puede concebirla como ausente. Diremos entonces que el mito no existe sino para dar *forma* (y no *cuerpo*) a esta ausencia.

Aun cuando la concepción de la estructura adelantada por Lévi-Strauss (*presencia* de una ausencia y no *ausencia verdadera*) resuelve convenientemente el problema del análisis de los mitos, lo cual no puede ser discutido aquí más largamente, queda por preguntarse si puede ser aplicada tal cual al análisis literario.

23. *Ibid.*, p. 1107.

Los conceptos de orden, de totalidad... permiten dar una *descripción* satisfactoria de las obras; plantean el problema de la interpretación de su objeto; sobre todo hacen aparecer en la obra cierto rigor, que la habita, que la tiene y le pertenece en propiedad: no corre el riesgo de ser desposeída de sí misma. La obra, más bien que es producida, se *produce;* de este modo, como se ha visto, es eliminada la problemática de la creación. Pero este rigor no es necesario sino porque es también totalmente imaginario: la obra así descrita se distingue de todas las demás en que podría no existir.[24] Se trata entonces de una necesidad gratuita, frágil. Toda esta descripción reposa sobre una petición de principio: la obra es de una sola pieza; es como un objeto sólido, como un cuerpo, en ese espacio de la literatura donde ella tiene su propio lugar; el análisis debe precisamente poner en evidencia esta presencia de la obra en sí misma.

Esta hipótesis puede ser sustituida por otra, más fecunda quizás, que no parece haber sido muy explotada: la obra existe sobre todo por sus ausencias determinadas, por lo que ella no dice, por su relación con lo que no es ella. No se trata de que propiamente hablando pueda disimular lo que sea: ese sentido ella no lo ha metido en lo más profundo de sí misma, enmascarado, disfrazado; la cuestión no es, por consiguiente, acosarlo con una interpretación. El no está en la obra sino a su lado: en sus márgenes, en ese límite donde ella deja de ser lo que pretende, porque está referida a las condiciones de su posibilidad. Entonces, ya no está más constituida por una necesidad facticia (el producto de una intención, consciente o inconsciente).

Para retomar un vocabulario bien conocido de los aprendices de filósofo, la crítica estructural o crítica metafísica no es más que una variante de la estética teológica. En ambos casos, el programa es el de una explicación por medio de las causas: intención personal, en el caso de una estética de la creación; intención abstracta, presente bajo la forma de una entidad, si se trata de un análisis estructural. Quizás ha llegado el tiempo de elaborar una crítica positiva, en la cual la investigación de las causas sería sustituida por la investigación de las leyes. La

24. Esta distinción es también una determinada forma de semejanza. A partir de la pregunta: ¿qué es la literatura?, todas las obras se parecen.

pregunta crítica se convierte entonces en: *¿por medio de qué relación, en conexión con qué distinto de ella misma, es producida la obra?* Positivo, como se sabe, se opone a negativo; y Augusto Comte opone el análisis "demistificador" de los sabios del estado metafísico (que construyen entidades absolutas, verdaderas caricaturas de la realidad) al conocimiento positivo, único capaz de precisar relaciones reales. Como también sabemos, la ideología metafísica y la ciencia positiva no son respuestas diferentes a una misma pregunta: para pasar al estado positivo, hay que cambiar la propia pregunta. Ahora bien, el método estructural se contenta con dar una nueva respuesta a la vieja pregunta de la estética, tal como los mismos escritores la han planteado. La verdadera pregunta crítica no es: ¿qué es la literatura? , es decir: ¿qué es lo que *uno* hace cuando *uno* escribe (o cuando *uno* lee)? ; sino: ¿a qué tipo de necesidad remite una obra; de qué está hecha, qué le da su realidad? La pregunta crítica debe versar sobre la materia trabajada, y sobre los medios que la trabajan.

La estructura es, entonces, lo que, en el exterior de la obra, la despoja de su falsa interioridad (la que le atribuye una causa íntima), y logra manifestar ese defecto fundamental sin el cual ella no existiría. Aquí la aproximación a la lingüística y al psicoanálisis toma todo su sentido. La obra literaria también está doblemente articulada: primero, al nivel de las secuencias (la fábula) y de los temas (las figuras), que establecen un orden, o más bien dan la ilusión de un orden; a este nivel tienen lugar las teorías estéticas que tratan la obra como un organismo. A otro nivel, la obra es articulada con relación a la realidad sobre cuyo fondo ella se desprende: no una realidad "natural", noción empírica; sino esa realidad elaborada en la cual los hombres (los que escriben como los que leen) viven, que es *su ideología.* Sobre el fondo de esta ideología, lenguaje originario y tácito, se hace la obra; no para decirla, revelarla, traducirla, darle una forma explícita; sino para dar *lugar* a esa ausencia de palabras sin la cual no habría nada que decir. Así, conviene interrogar la obra sobre lo que no dice y no puede decir, puesto que está hecha para no decirlo, para que llegue ese silencio. Que la obra oculta un orden, será entonces lo no esencial; es su desorden (su desarrollo) real *determinado*, lo significativo. El orden que ella se da no es sino un orden imaginado, proyectado

allí donde no hay orden, y que sirve para resolver ficticiamente los conflictos ideológicos; resolución tan ficticia que su fragilidad aparece en la propia letra de un texto, donde, más que las concordancias, resaltan las incoherencias, el inacabamiento. Ya no se trata de defectos, sino de reveladores irremplazables. Esa distancia que separa la obra de la ideología que ella transforma, se encuentra de nuevo en su propia letra: también la separa de sí misma, deshaciéndola al mismo tiempo que la hace. Puede definirse un nuevo tipo de necesidad: por la ausencia, por falta. La obra no existe sino porque con ella se produce un nuevo desorden, en relación con (y no conforme a) el desorden de la ideología (que no podría ser organizada como un sistema). La obra deriva su forma de este inacabamiento, que permite identificar en los lados de ella la presencia actuante de un conflicto. Más que el de *estructura*, el concepto esencial de semejante análisis sería el de *desplazamiento*. Por medio de la obra se muestra tal defecto, que comienza a decirse una verdad inédita: para quien procura conocerla, ella establece una relación original con la realidad, inaugura la forma reveladora de un saber.

Noviembre de 1965.

III

ALGUNAS OBRAS

1. JULIO VERNE, O EL RELATO EN FALTA

I. *El problema planteado por la obra*

Para nosotros, la obra de Julio Verne posee una significación histórica inmediata, aunque sólo fuese por la calificación de sus públicos. Se le conocen al menos dos clases, eminentemente representativas de lo que, hasta nueva orden, constituye *nuestra historia:* la burguesía francesa de la Tercera República, que la encargó y la marcó con su signo haciendo de ella una "obra coronada por la Academia Francesa"; y el pueblo de la Unión Soviética, que le ha asegurado una singular fortuna, restituyéndola en primer lugar a la integridad de su presencia.[1] Dos públicos, al menos, se han reconocido en la obra de Julio Verne, y lo han ligado de una vez por todas a la conquista del imperio colonial francés y a la exploración del cosmos, tanto a la construcción del canal de Suez como a la exploración de las tierras vírgenes. Naturalmente que no es cuestión de identificar esas dos lecturas, de decir que expresan una continuidad formal en el interior de un mismo proyecto: la historia nos muestra cómo se pasa de un proyecto a otro, y que la línea de ese paso es discontinua; no los prolonga uno en el otro. Así, la obra de Verne, lejos de derivar de ello una vaga coherencia, aparecerá, al contrario, como la expresión de un fenómeno ideológico complejo (lo que no quiere decir necesariamente que es contradictorio), cuya persistencia resiste sin duplicidad ser llenada de sentidos múltiples. Es por lo que requiere, de manera apremian-

1. Mientras que después de Hetzel (y la antigua reproducción hecha por Hachette), no hay en Francia más edición completa de las obras de Verne. (Esto fue escrito antes de que le Livre de Poche se dedicara a publicar a Julio Verne; es de encomiar esta empresa, deseando que llegue a su término).

te, la explicación. Se plantea una primera cuestión: no se trata de reducir la obra reconociéndole *un* sentido, manifiesto u oculto; lo que es necesario explicar, al contrario, es ese extraño poder que ella tiene de *variar en sí misma*, esa diversidad que, *a priori*, le da su coherencia.

Pero, además, ¿qué es explicar, en este caso? ¿Basta para deshacer su complejidad con poner la obra en relación con la historia que la envuelve? ¿O más bien con poner en evidencia su relación oculta con la historia? Y así hacer aparecer su sentido. Nos encontraríamos de este modo, en la descripción de la historia de un tema ideológico:[2] la conquista de la naturaleza, expresión de un fenómeno histórico que, acelerándose en proporciones no inimaginables, si es que fueron poco imaginadas, ha tomado una importancia manifiesta, puesto que ha puesto en evidencia lo que hasta entonces permanecía como un secreto de la historia: la explotación de la energía natural. Esta historia tiene, claro está, el derecho de ser escrita (no se ha usado mucho ese derecho), y se puede pensar que ella contiene la obra de Julio Verne, o al menos un aspecto de esta obra, como una de sus manifestaciones particulares. Pero ella la sobrepasa infinitamente: la historia general de un tema implica el avance de la historia ni más ni menos, sin lo cual ella se quedaría en su pura inconsistencia, en una muy ideológica soledad. Por consiguiente, la explicación, que es una interpretación, no corre el riesgo de errar su objetivo, en la misma medida en que parece tomarlo desde muy lejos, arrastrándolo así en un movimiento que lo excede. En este momento no hay traición, como se dice con tanta frecuencia, pero sí, quizás, a través de tal amplificación, la pérdida de una medida propia. La obra, para estar muy abundantemente situada, pierde su verdadero lugar, que si no es exactamente el que ella se da, no puede

2. Veremos en otra parte que los verdaderos temas de la obra no son los mismos que esos temas ideológicos *generales* (y generosos), que constituyen un *sujeto*, el proyecto de una descripción, pero permanecen externos a su realización. Lo que merece rigurosamente ser tomado por un tema no se distingue del trabajo de realización de la obra. Así, ya sabemos que el secreto de la obra no será dado por los temas ideológicos, que a lo sumo indican un sentido general, independientemente de su realización. El verdadero revelador de la obra, será necesario ir a buscarlo en los instrumentos de su producción, en sus medios reales; es a eso a lo que se dará, legítimamente, el nombre de tema.

tampoco resultarle radicalmente extraño. Sobre todo, de una manipulación semejante la obra sale *simplificada:* se convierte en el lugar ocupado por un sentido, rodeándolo y dándole sitio; su variedad no es más que la de un decorado, plantado para que delante de él, amparado por su solicitud, se represente una acción única. Esta vista en perspectiva, lejos de despejar lo esencial, disipa la complejidad real que está en el centro de la obra.

A esta interpretación desmesuradamente se acostumbra oponer la descripción sistemática, que tiene la ventaja de dejar la obra en sí misma, puesto que se fija como único fin *despejar* una estructura, una coherencia específica, de poner en evidencia un principio de cierre que une la obra consigo misma, mostrando una *suficiencia* en la relación de sus elementos constituyentes. Entonces, poner en estructura, operación relativamente simple,[3] que implica un análisis (aislamiento de los temas particulares, individuación de las figuras míticas de la obra) seguido de una reintegración (es decir: la determinación de una jerarquía o de un orden riguroso de los elementos), es el inverso exacto del análisis histórico; la obra no tiene otra necesidad que la *inmediatamente* inmanente de su composición,[4] aun cuando el estudio de la composición exceda de los límites estrechos de una problemática de las formas. Uno se contenta con una totalidad singular —la obra como un conjunto coherente— de la cual se ha quitado, como por efecto de una reducción,[5] todo lo que la presentaría como facticia o contingente. Así, esta totalidad singular es exactamente lo contrario de una esencia individual: la obra está planteada allí, e *independientemente del hecho de que está planteada*, es sólo de su posición, como disposición, de lo que se trata de dar cuenta. Reconocer de esta manera una individualidad, fuera de toda *relación*, lejos de restituirle *su* razón, es hacer una abstracción absoluta de ella y, por consiguiente, desrealizarla. Pero es. también, como en el

3. Sobre todo en el caso de un autor como Julio Verne, que ha querido hacer su obra más transparente acentuando la opacidad de sus articulaciones, que son desde entonces visibles como los árboles en la llanura.

4. Entendiéndose esta palabra en el sentido más lato. Podríamos decir también: organización.

5. Es el mismo movimiento que parte del análisis para ir a la reintegración.

caso precedente, simplificarla, reduciéndola a la única medida de una *razón*.

Parecería, entonces, que la escogencia se da entre dos métodos radicalmente opuestos: la interpretación que va hasta la obra tomándola desde lo más lejos, o la descripción que parte de la obra para alienarla a sí misma. Quizás sea posible escapar *al comienzo* de esta contradicción, instalándose en la propia distancia que separa la interpretación de la descripción: habría que hablar de la obra sacándola de sí misma, instalándola en el conocimiento de sus límites. Entonces la cuestión no es ya comentarla o reconstituirla, devolverle su unidad, sino *explicarla*, lo que la aleja de sí misma al menos tanto como ella ha debido alejarse de sus intenciones para realizarlas. Tampoco se trata de encontrarla tal cual en el movimiento de la historia que la arrastra, sino de hacerla decir sus verdaderos objetivos: aquellos que ella misma podía conocer, conocerse, antes de ser escrita. Así, se plantea una pregunta muy diferente: ¿cuál es en la obra el principio de su *disparidad*? Admitimos entonces, para retomar una célebre metáfora, que la obra se despliega sobre más de un espacio.

La interpretación señala la obra como situación, la descripción hace de ella una sola disposición. Hay que llegar a que una no sea exclusiva de la otra, ni la oculte, y medir la obra por la distancia real que separa su disposición y su situación. No es necesario, entonces, abolir la oposición, sino utilizarla, y ver en ella *el nudo del problema*. Pero no se trata, en ningún caso, de identificar una con otra, es decir, confundirlas: hacer nacer la situación de la disposición —pero no hay epifanía—; hacer nacer la disposición de la situación (tampoco hay deducción). Entre esos dos puntos de vista existe una diferencia de naturaleza —no es sólo la distancia lo que aleja las cosas de las intenciones—, que los hace irreductibles, aunque entre ambos definan, como veremos, *una sola cuestión*, completamente nueva. Es por esta relación diferencial como se definirá el campo problemático; y es lo que permitirá presentar la obra a la vez[6] en su realidad y en sus límites, teniendo cuenta de sus condiciones de posibilidad y de imposibilidad, que la hacen visible.

6. De un solo golpe, y no al precio de una confusión, porque la obra está hecha de esta complejidad, y sólo es dividida fuera de tiempo y demasiado fácilmente para ser de inmediato devuelta a una unidad facticia.

No hay entre las producciones contemporáneas ninguna que responda mejor a la necesidad fecunda que incita la sociedad moderna a conocer por fin las maravillas de este universo donde se agitan sus destinos. (Hetzel. Prefacio al primer tomo de su edición de las *Obras completas: Las aventuras del capitán Hatteras*).

"A conocer": es decir también, como veremos, actuar, transformar. "Conocer *por fin*": es este por fin lo que define la modernidad. Y el objeto del relato será a la vez: "las maravillas" y esos viajes instalados en la distancia que separa lo conocido y lo desconocido, distancia que es también cierta forma de unión.

Así, creemos aprehender a la vez el proyecto general y el sentido de la obra. Sin embargo, esta cuestión, de la cual hemos partido, no es la única; con ella, el problema de la obra permanece entero, externo al proyecto, o al menos sin poder depender inmediatamente de él. Tanta gente quisiera escribir, pero de hecho no escribe, y no pueden ser tenidos por escritores, ya que no podemos, para saber a qué atenernos con respecto a su obra, interrogar al escritor nada más sobre sus intenciones. Es necesario, entónces, preguntarse no solamente acerca de las condiciones de posibilidades del proyecto, sino también sobre la validez de los medios utilizados para realizarlo. Y si, negándose a oponer el sentido del proyecto y su formulación efectiva, se pone en evidencia su conjunción,[7] puede hacerse nacer otra pregunta: ¿qué es, *de hecho,* lo que Verne realizó? Se preguntará, entonces, cómo apreciar el resultado real de la empresa, que merece sólo el nombre de obra y cómo comprender su relación con el programa inicial que fue la condición o el pretexto de su institución. Se trata, pues, de estudiar la obra a partir de sus condiciones de posibilidad; pero se notará que esas condiciones, si han permitido la fabricación de una obra real, han producido al mismo tiempo otra cosa, de la cual eran también la condición. Es así cómo una segunda pregunta, superpuesta a la primera, permite confrontar la obra consigo misma, sin interpretarla, sin traducirla a otro lenguaje, en una palabra: sin comentarla. Será esta pregunta la que permitirá *explicarla.*

7. Lo que, una vez más, no quiere decir: su confusión.

II. *Análisis de la obra*[8]

Allí debemos encontrar fuentes abundantes. La naturaleza de la roca lo quiere así, y el instinto está de acuerdo con la lógica para apoyar mi convicción. *(Viaje al centro de la tierra).*

A) *El punto de partida: el proyecto ideológico.* Parece no sólo posible, sino necesario, partir de la obra misma, en lugar de tomarla a distancia, o simplemente de atravesarla. Hasta es inevitable comenzar por donde la obra comienza: por el punto de partida que ella se da, su proyecto, o aun sus intenciones, legibles sobre toda su extensión como un programa. Es también lo que se llama su *título.*

En el punto de partida, es necesario poner en evidencia un *tema general,* explícito: la obra se define por entero con relación a él, por su conformidad. Para Julio Verne, ese tema es el de la transformación interna de las sociedades por un proceso que marca toda la historia del universo, pero que ha tomado hoy (de allí el tema de la modernidad) el carácter de fenómeno dominante: la conquista de la naturaleza por la industria. Se trata de un tema ideológico, fácilmente identificable: "Verne pertenece al género progresista de la burguesía: su obra pregona que nada puede escapar al hombre, que hasta el mundo más distante es como un objeto en su mano, y que la propiedad no

8. Se tratará aquí solamente de cierto número de novelas: las que fueron escritas en el primer período (1863-1870), que son, además, las más famosas, y que corresponden para Julio Verne al trabajo de invención de un nuevo género literario. *La isla misteriosa* fue publicada en 1875. Así, toda la descripción se hará alrededor de un campo voluntariamente limitado: ha parecido inútil multiplicar las referencias, mientras que es tan sencillo diferenciar lo que es característico. Y también inútil discutir ciertas afirmaciones, utilizando otras referencias extraídas de la obra tardía de Julio Verne. Es cierto que Verne evolucionó, que explotó los temas, una vez inventados, en sentidos a veces muy diferentes; ver en particular el pesimismo de las últimas obras: *Robur, Los 500 millones de la Begum, La misión Barsac, El último Adam,* que resultan en una tentativa para *cerrar el porvenir* con los medios de figuración que habían sido inventados para representar su apertura; todo esto es estudiado por Michel Butor en *Repertorio I.* No carece de interés saber que hay una historia de la obra de Verne, pero no es este aspecto de la obra el que ha pasado a la historia, y el estudio de esta evolución pertenece a otro campo. La depreciación de la ciencia es un nuevo tema ideológico, y no la negación de la obra anterior y el cuestionamiento de los instrumentos de su realización. La descripción que se va a dar de la obra de Julio Verne no es, pues, completa, pero se basta a sí misma.

es en resumidas cuentas sino un momento dialéctico en la servidumbre general de la naturaleza". (Barthes, *Mitologías*, p. 90). La idea de una industria toma entonces un sentido muy general, donde se reúnen, a favor de un mismo término, las condiciones individuales y sociales,[9] a la vez del ingenio y de la labor; esta unidad es visible sobre objetos privilegiados: las "máquinas".

Veremos que este tema general se especifica en seguida en temas más particulares, y la cuestión será entonces saber si son de igual naturaleza, diferentes, independientes o jerarquizados. Hay que decir en seguida que el tema general no es sino la apariencia de un tema: no hace más que indicar por medio de un título, un cierto movimiento, al nivel de la sociedad o de su ideología, movimiento que es de la mayor importancia para la aparición de la obra, pero *a su propio nivel,* no en tanto se traduce en una idea general que lo deforma simplificándolo.

El dominio de la naturaleza por el hombre, que es el *sujeto* de todas la novelas de Julio Verne, aun cuando sea bajo una forma disfrazada, se presenta como una conquista, como un movimiento. Propagación de la presencia del hombre en toda la naturaleza, que se acompaña de una transformación de la naturaleza misma: ésta es cercada por el hombre, tal es la *simple* obsesión de Verne (simple, porque es consciente, deseada, proyectada). La conquista total es posible: el hombre no penetra en la naturaleza sino porque está en una completa armonía con ella. La gran novedad es, pues, que ese movimiento, tal como un viaje, tiene un término, y que ese término puede ser percibido, descrito: el futuro se hunde en el presente y hasta está completamente *contenido* en él. Ver el texto del comienzo de *El castillo de los Cárpatos*, ya citado. Butor habla muy bien de esto en *Repertorio I*, y es inútil rehacer completamente esta descripción. La ciencia, que es la obra del hombre por excelencia, se encuentra en gran familiaridad con la naturaleza:[10] llegará a conocerla y a transformarla completamente.

9. Esos dos tipos de condiciones no estarían, de otra parte, sino artificialmente diferenciados en Julio Verne: la sociedad se representa por completo en individuos típicos (el sabio o el aventurero, pero es lo mismo). Es decir que todo lo que parece provenir de la psicología en Verne, no es sino *alusivo*. Y entonces, todo lo que se parece a una "descripción de caracteres", no es en apariencia tan exasperante o fallido sino porque no hay psicología, no hay caracteres.

10. Para Gramsci (*Obras escogidas*, p. 479), esta familiaridad no es

—Eso se hará —respondió el capitán Hod—, como se harán un día los viajes al polo Norte y polo Sur.
—Evidentemente.
—El viaje hasta las últimas profundidades del océano.
—Sin duda alguna.
—El viaje al centro de la tierra.
—Bravo, Hod.
—Como se hará todo— agregué.
—Hasta un viaje a cada uno de los planetas del mundo solar— respondió el capitán Hod, a quien ya nada detenía.
—No, capitán —respondí—. El hombre, simple habitante de la tierra, no sabría salvar sus límites. Pero, si está remachado a su corteza, puede penetrar todos sus secretos.
—Lo puede, lo debe— repuso Banks—. Todo lo que está en el límite de lo posible debe ser y será cumplido. Luego, cuando el hombre ya no tenga nada más que conocer del globo que habita...
—Desaparecerá con el esferoide que ya no tendrá misterios para él —respondió el capitán Hod.
—No— repuso Banks—. Disfrutará entonces de ella como amo y sacará de ella mejor partido. (*La casa de vapor;* citado por M. Butor: *Repertorio* I, p. 136).

"Puede penetrar todos sus secretos": Nemo llegará al polo (que, veremos, es la representación más *aguda* de la totalidad). El lugar del movimiento, que lo soporta pero que también lo suscita, no es el mundo como infinidad, sino la tierra como habitación. Barthes habla precisamente del gesto "de encerramiento" de Verne: "Verne fue un maniático de la plenitud: no cesaba de acabar el mundo y de amueblarlo, de hacerlo pleno a la manera de un huevo; su movimiento es exactamente el de un enciclopedista del siglo XVIII o de un pintor holandés: el mundo está concluido, el mundo está pleno de materiales numerables y continuos". (*Mitologías*, p. 90).[11] El movimiento

más que el producto de un equilibrio: implica una limitación voluntaria, la decisión de no ir demasiado adelante en la ficción (al contrario de Wells o de Poe). Así se explicaría el envejecimiento de la obra de Julio Verne: este equilibrio la condena, porque está fechado y debería ser reemplazado por un nuevo equilibrio. ¿Pero ha envejecido la obra de Julio Verne?

11. Esta idea de un encierro es evidentemente interesante en la medida en que remite a una representación del cosmos como interioridad, como lugar de una intimidad, representación contra la cual precisamente ha debido luchar la ciencia al comienzo de su época moderna: ver sobre este tema los trabajos de Koyré, y también de Francastel. Encontramos de este modo la primera regresión teórica de la obra de Julio Verne. Esta regresión la designa inmediatamente como una representación ideológica.

se reduce entonces a una exploración contenida en los límites de su perfección imaginario-real. Se podrá encontrar en esta adecuación (del hombre a su aventura, de la ciencia a la naturaleza) una primera ilustración del aforismo fundamental con relación al cual la obra entera se define: *mobilis in mobili.*

A las citas escogidas por Michel Butor para ilustrar ese poder *natural* de soñar, preferimos ésta, extraída de *Viaje al centro de la tierra* (Cap. 14: el fiord de Stapi):

> Es sabido que el basalto es una roca oscura de origen ígneo. Toma formas que sorprenden por su regularidad. Aquí la naturaleza procede geométricamente y trabaja a la manera humana, como si hubiera manejado la escuadra, el compás y la plomada. Si por todas partes ella hace arte con sus grandes masas lanzadas sin orden, sus conos apenas bosquejados, sus pirámides imperfectas, con la extraña sucesión de sus líneas; aquí queriendo dar el ejemplo de la regularidad y precediendo a los arquitectos de las primeras edades, creó un orden severo, que ni los esplendores de Babilonia ni las maravillas de Grecia nunca han superado.
> Había oído mucho hablar de la Calzada de los Gigantes en Irlanda y de la Gruta de Fingal en una de las Hébridas, pero el espectáculo de una *substruction* basáltica no se había ofrecido aun a mis ojos.
>
> Además, en Stapi ese fenómeno aparecía en toda su belleza.
> La muralla del fiord, como toda la costa de la península, se componía de una serie de *columnas* verticales, de treinta pies de alto. Estas *astas* derechas y de una proporción perfecta soportaban una *archivolta*, hecha de *columnas* horizontales cuyo *dominante* formaba un *medio arco* encima del mar. A ciertos intervalos y bajo este *impluvio natural*, la mirada sorprendía *aberturas ojivales* de un dibujo admirable, a través de las cuales las olas a lo ancho venían a precipitarse formando espuma. Algunos *troncos* de basalto, arrancados por los furores del océano, se extendían sobre el suelo *como los restos de un templo antiguo*, ruinas eternamente jóvenes sobre las cuales pasaban los siglos sin dañarlas.

La otra literatura, la gran literatura, tendrá dificultades en producir descripciones más bellas que ésta, inigualables por la riqueza y la sencillez de su sentido: una descripción todavía más conceptualizada que tematizada nos da a leer explícitamente el debate de la regularidad y de lo irregular, debate que al final no es más que un diálogo. La naturaleza está representada en términos de arte, pero no sin que cierta ambigüedad de los términos (troncos, columnas) haga más impreciso el límite que separa los dos campos, al menos a nivel del vocabulario. De otra

parte, la representación no es directa, sino que obedece a las reglas de un vuelco inesperado: "ruinas eternamente jóvenes". La naturaleza en términos de arquitectura: no se trata de un cliché, de un simple o vulgar procedimiento, sino de la revelación de un profundo secreto. Lo que al comienzo no es más que una descripción, de hecho se refleja en la elemental dialéctica de la naturaleza (la de las novelas)

La naturaleza sueña el futuro del hombre bajo la forma transparente de su propio pasado. Por consiguiente, el movimiento que, paradójicamente, engarza el futuro en el presente no puede ser representado sino bajo la forma de una variación imaginaria a partir del mundo real, no siendo ésta más que el correspondiente formal de un inmenso movimiento de exploración: *lo imaginario es lo real.* Todas las especulaciones que hace el propio Verne, o que se pueden hacer a partir de su obra, sobre la *verosimilitud* de la invención, sobre la exactitud del detalle, sobre la veracidad de la ficción, no son más que el despliegue de esta identidad, de derecho la primera. Evidentemente en la raíz de esta identidad se encuentra determinada concepción de la ciencia (que no es mitológica de modo absoluto, sino sólo que está *dada* al comienzo, como una representación). En la igualdad de lo real y de lo imaginario, la ciencia representa el signo =; es el punto de unión, por definición, de lo real y de lo imaginario. Por eso su poder es esencialmente poético.

Recordaremos que la conferencia pronunciada ante el Gun-Club por Barbicane, su presidente (ver *De la tierra a la luna,* cap. II), es la memoria de pasadas ficciones, de Cyrano de Bergerac y de Edgard Poe, lo que precede al enunciado del proyecto real y se prolonga en él: "Y ahora —dice Barbicane—, después de haber hecho un largo aparte a la poesía, ataquemos directamente la cuestión" (Cap. VII). Así, el sueño *se edifica* sobre un plan análogo al que Leibniz atribuye al Palacio de los Destinos: el conjunto de los posibles precede, anuncia y sostiene un real *mejor.* Lo real es la ficción cumplida: ficción efectuada y más perfecta ficción.[12]

12. Es por ello que la ficción científica es al mismo tiempo poética. El objeto técnico bien puede ser adornado y decorado, como lo comprendieron los ilustradores: por medio de su sometimiento a

En el extremo, la transformación de la naturaleza es la obra de la naturaleza misma, y *nada* permite distinguir la obra de la naturaleza de la obra del hombre (ciencia y arte). La naturaleza también crea máquinas y ciudades: no sólo produce energía, ella misma transforma esta energía (ejemplo privilegiado: el volcán, que, como por casualidad, decora el extremo del mundo); y en todo caso, crea energía transformable: domesticable. Las obras del hombre permanecen siempre profundamente naturales[13] y guardan así un carácter ambiguo: la energía domesticable y domesticada aparece como un monstruo, puesto que produce y puede ser producida; así, la electricidad desarrolla un doble poder: es la naturaleza desencadenada, pero también el

la *moda*, para nosotros sorprendente, se hacía, a los ojos de los primeros lectores, más familiar y hasta más cotidiano. Así, ante el vehículo que debe conducirlo a la luna, Miguel Ardan declara: "–Sólo lamento que sus formas no sean más esbeltas, su cono más gracioso; han debido terminarlo en un penacho de adornos de metal labrado en torno, con una quimera, por ejemplo una gárgola, una salamandra saliendo del fuego con las alas desplegadas y la boca abierta...

–¿Y eso para qué? –preguntó Barbicane, cuyo espíritu positivo era poco sensible a las bellezas del arte.

–¡Para qué, amigo Barbicane! ¡Ya que lo preguntas, por desgracia mucho me temo que no lo comprendas nunca!

–Sigue adelante, mi valiente amigo.

–Pues bien, en mi opinión es necesario poner siempre un poco de arte en lo que se hace, es mejor..." (*De la tierra a la luna.* Cap. XXIII).

13. "Algún salvaje, errante más allá de los límites del horizonte, hubiera podido creer en la formación de un nuevo cráter en medio de la Florida, y sin embargo aquello no era ni una erupción, ni una tromba, ni una tormenta, ni una lucha de los elementos, ni uno de esos terribles fenómenos que la naturaleza es capaz de producir. ¡No! Sólo el hombre había creado esos vapores rojizos, esas llamas gigantescas dignas de un volcán, esas trepidaciones ruidosas parecidas a las sacudidas de un temblor de tierra, esos bramidos rivales de los huracanes y de las tempestades, y era su mano la que precipitaba en un abismo creado por ella todo un Niágara de metal en fusión". (*De la tierra a la luna.* Cap. XV).

Inversamente:
"Pero esta falsa Suiza no es como la Suiza europea, dedicada a las industrias pacíficas del pastor, del guía y del hotelero. Esto no es más que un decorado alpestre, una corteza de rocas, de tierra y de pinos seculares, colocados sobre un bloque de hierro y de carbón. Si el turista, detenido en esas soledades, pone atención a los ruidos de la naturaleza, no oye, como en los senderos del Oberland, el murmullo armonioso de la vida mezclada con el gran silencio de la montaña. Pero capta a lo lejos los golpes sordos del martillo—pilón, y bajo sus pies, las detonaciones ahogadas de la pólvora. Parece que el suelo sea movido como los bajos de un

hombre desencadenado (ver: *Un castillo en los Cárpatos* y *La isla misteriosa*). De allí ese poder confuso, y la presencia obsesionante de cierto número de objetos; volveremos sobre ello.

Lo imaginario es lo real, de la misma manera que el futuro es el presente. Hay, entonces, a ese nivel, una perfecta cohesión entre el contenido de la obra y la forma que ella le da. Esta coherencia que ofrece las condiciones de una creación armoniosa, toma la forma absoluta de una *identificación.* Pero, ¿sobre qué descansa esta armonía? ¿Posee por adelantado los medios para darse alguna consistencia? Al contrario, no puede aparecernos sino como muy frágil, tanto más absoluta cuanto que ella no se basta a sí misma, y sólo determina un nivel muy particular, y por consiguiente precario, de la producción: ese nivel está construido únicamente sobre una duplicación interna. Es por ello que no pueden verse allí reunidas todas las condiciones de la realización de una obra.

Aparece en seguida que esa *intención* general encuentra las formas de su representación en una modalidad particular de expresión: el relato de imaginación, en un sentido muy intenso, es decir la ficción. M. Butor muestra muy bien cómo su representación del mundo conduce a Julio Verne directamente a ese estilo:

> Si los sueños de Julio Verne son tan "naturales", es porque son para él los mismos sueños que él escucha o ve en la naturaleza y esto en el sentido más estricto de estas palabras. Para él no hay diferencia irreductible entre las creaciones del hombre y los fenómenos de la naturaleza. Lo real no es más que una especie de asunción de lo imaginario. El hombre se encuentra en acuerdo profundo con las cosas, que bosquejan los inventos de los hombres. El paso de lo real a lo imaginario se hace insensiblemente puesto que la naturaleza misma sueña y que el hombre acaba por realizar esos mismos sueños, a menor escala tal vez, con menos grandeza, pero sin embargo más perfectamente: él los acaba y les da su verdadero fin. El cumple las promesas que están inscritas en el inferior de las cosas. Notable es, en efecto, la abundancia de esos arcos, de esos pilares, de esas bóvedas, de esos castillos aparentes, de esas catedrales naturales... (*Repertorio*, pp. 133-134).

teatro, que esas rocas gigantescas suenan hueco y que de un momento a otro pueden abismarse en misteriosas profundidades". (*Los 500 millones de la Begum.* Cap. 5).

En ese primer nivel, el del proyecto, pensado y elaborado hasta el punto de haberse dado los medios *generales* de su realización (un *género* literario: el relato de imaginación), pero no los instrumentos reales de su ejecución —nivel a partir del cual podría describirse la totalidad de la obra; generalmente es en esta descripción donde uno se detiene—, se dan:

1) Un *sujeto,* que implica toda una visión del mundo, una ideología (completa en sí misma, es decir, de hecho incompleta, como se verá), y que hasta depende de ella en la medida en que la *resume.*

2) El aspecto general de una representación: el libro será un *relato* y pertenecerá al dominio de la *literatura de imaginación.*

Hay que dar desde ahora la primera especificación de ese sujeto, que permite identificar *inmediatamente* sus objetos temáticos esenciales: es decir, que esta identificación será necesariamente provisoria. Esta especificación se opera en el interior del nivel de coherencia ya descrito: no cuestiona esta coherencia; no permite ni exige el paso a otro nivel: simplemente precisa determinados elementos constitutivos de la representación de conjunto, y permite ver el proyecto general de su completo desarrollo.

Hemos visto que la conquista era movimiento, cerco, transformación; se expresará entonces por medio de tres temas privilegiados: — el viaje — el invento científico — la colonización, que son representaciones equivalentes por derecho: el sabio es, en cierto modo, un viajero, un colonizador; todas las combinaciones son posibles. El título más general de la obra es: *viajes.* El héroe esencial: el sabio, no es necesariamente el que inventa, sino quizás el que utiliza, es decir, el que da vida al objeto científico (la ciencia no tiene realidad para Julio Verne sino en la medida en que es productora de objetos); ese será, por ejemplo, el ingeniero, o también el mecenas (como en *El Castillo de los Cárpatos* o en *Veinte mil leguas de viaje submarino*): Verne no refleja ninguna distancia entre la teoría de la ciencia y su práctica; entre ambas hay paso, intercambio constante. El tema de la colonización es menos aparente, o ha sido destacado con menor frecuencia; como si se hubiera querido disimularlo. Sin embargo, el sabio conquista, anexa,

desplaza lo conocido hacia lo desconocido, proyecta su poder sobre el modo de la apropiación: este aspecto se hace esencial en *La isla misteriosa* y en *Los hijos del Capitán Grant*, donde se describen explícitamente empresas de apropiación.

Esas representaciones concretas, que son otro tanto de sujetos individualizados, determinan también una especificación al nivel de la forma del relato: la conquista, el encuentro de lo imaginario y de lo real, será vivida como una aventura; el relato, construido sobre la presencia de la ficción, será un relato de *aventuras*, con su estructura típica: el corte en episodios. De esta identificación del viaje y de la ficción, nos da el secreto el comienzo de las aventuras del capitán Hatteras, mostrando que del tema natural del movimiento al procedimiento "fantástico" hay paso inmediato. Del contenido de la novela a su forma no hay deducción, propiamente hablando, sino deslizamiento; el viaje sirve de punto de partida, de *nudo*, a la ficción:

> Para un pensador, un soñador, un filósofo, además, nada tan emocionante como una embarcación que parte; la imaginación la sigue gustosa en sus luchas con el mar, en sus combates librados con el viento, en esa carrera aventurera que no termina siempre en el puerto; y por poco que un incidente desacostumbrado se produzca, el navío se presenta bajo una forma fantástica, aun a los espíritus rebeldes en materia de fantasía.

Recíprocamente, el viajero –sabio– colonizador será al mismo tiempo un aventurero, lo que permite darle una forma real, un carácter y hasta un enraizamiento social: Nemo el rebelde.[14] Nemo, Fogg, Glanervan, Cyrus Smith, Paganel,

14. Lo que no contradice la idea general de la colonización, pero le impone ciertos límites. Nemo, contra una colonización desleal con la vocación de la naturaleza, anexa legítimamente un campo todavía ignorado, el mar. El capitán Grant, también representante de una minoría explotada, coloniza por rebelión; además, la empresa de fundación de una nueva colonia, que proporciona, a fin de cuentas, su sujeto al libro –empresa que se reunirá curiosamente con la de Cyrus Smith, idéntica en su forma general–, no es incompatible con la crítica de determinada forma de colonización, la colonización política: "Los ingleses, como puede verse, al comienzo de su conquista, apelaron al asesinato en ayuda de la colonización. Sus crueldades fueron atroces. Se condujeron en Australia como en la India, donde cinco millones de hindúes desaparecieron, como en El Cabo, donde una pobla-

Hatteras: inquietante, familiar, o aun sencillamente gracioso, el aventurero retiene una figura única. De otra parte sería necesario reflexionar sobre la presencia constante del *original* dentro del repertorio de los personajes de Verne: no se trata sólo de un motivo psicológico o literario –poco importa que sea el caso de literatura pequeña o grande–, sino también de una manera de designar, de señalar ese *papel* fundamental del personaje: sujeto privilegiado de una aventura extraordinaria. Es así, por ejemplo, como Phileas Fogg es a la vez un personaje ridículo y un héroe fantástico.

Son, pues, personajes dados: un sujeto especificado en representaciones individualizadas y la determinación de cierta forma de escritura con sus episodios específicos, sus tipos psicológicos y hasta su moral..., todo tomado y al mismo tiempo unido en la coherencia de un género: una forma completa de relato. Pero allí se detiene la deducción: para encontrar nuevos *medios*, habrá que pasar a otro nivel del análisis.

No se trata más que de una *aproximación general*. Permanecemos, es necesario insistir sobre ello, a un determinado nivel, que es el de la *generalidad:* el proyecto cristalizó en una intención representativa, y al mismo tiempo, lo cual es muy importante, en otras formas de existencia concreta: un contrato con un editor, un público, un programa más o menos preciso de difusión, colaboradores· presentación del libro, ilustraciones... Ese nivel es el punto de partida efectivo, o si se quiere, *consciente*, de la empresa de producción: puede entonces servir de punto de partida para una descripción de la obra. Pero no puede bastarse a sí mismo.

En efecto:

1) Se trata de una representación ideológica, unida a las condiciones generales de aparición de una ideología; ésta expre-

---

ción de un millón de hotentotes cayó a cien mil. Así, la población, diezmada por los malos tratos y la borrachera, tiende a desaparecer del continente ante una civilización homicida". La novela de nuevo tipo, la novela de la ciencia, pretende describir también una colonización de nuevo tipo. Que el proyecto ideológico recubra de hecho lo mismo que critica, no basta para cuestionar la coherencia de la empresa literaria de Julio Verne; al contrario, semejante discordancia da *carne* a su obra.

sa también el estado de la sociedad, a través de cierta forma de conciencia social (de allí: el sujeto-programa); un estado de la literatura, o de la escritura: la forma del relato, los personajes típicos; y hasta la situación del escritor en la medida en que esta representación remite también a la ideología del oficio: un público, un editor, entre otros. Esta representación es *importada* al proyecto particular de Verne: el programa ideológico (conquista de la naturaleza, situación de la ciencia en la sociedad) entra en la literatura; *va* a expresarse en ella, pero no tiene necesariamente derecho de ciudadanía, al menos *a priori*. Porque no tiene de un golpe una condición novelesca. Ni siquiera puede pasar, ciertamente, tal cual al dominio de la obra literaria; deberá someterse previamente al menos a algunos retoques, a una segunda elaboración, que hará de él un objeto literario. El contrato que ata a Julio Verne con la casa Hetzel le obliga a escribir a un ritmo regular, novelas "de un nuevo tipo"; en una carta a su padre, Verne precisa que será la "novela de la ciencia". Verne tiene, pues, clara conciencia de lo que hace: su empresa se reduce a reunir en una obra nueva una nueva forma y un nuevo contenido. Para ello, es necesario que el proyecto se dé nuevos medios, distintos de un programa, medios que responden a las exigencias de su realización, de su *práctica* real. Y esos medios no los tomará necesariamente de los mismos sectores de la ideología: según toda apariencia, deberá buscarlos en otra parte.

2) El paso del proyecto ideológico a la obra escrita no encontrará su legalidad sino en el interior mismo de su realización, por consiguiente, a partir de las condiciones propuestas en el trabajo de su conversión en obra. Estaríamos tentados de decir que Verne, en el punto en que acabamos de dejarlo, tiene *todo lo que necesita* para escribir sus libros; de hecho, no tiene nada, y tendrá que darse otros medios: los verdaderos *temas* de su obra, individualizados, particulares —y, por consiguiente, *manejables* en la escala reducida del trabajo de la realización de la obra, con la *página de escritura* como horizonte—, y que, ellos, a diferencia del sujeto ideológico, no pueden ser inmediatamente representativos de una generalidad. Esos temas definen, para nosotros, otro nivel de la descripción, que corresponde propiamente a la empresa de producción en el tiempo en que se hace y que puede llamarse *figuración*. Naturalmente quedará

por ver si ese segundo nivel conserva la coherencia del primero y la continúa, o bien la cuestiona, y si entonces, a su propio nivel, se basta a sí mismo.

B) *La realización de ese proyecto: su figuracion y la simbología de esa figuración.* Los signos. El viaje a través de la ciencia y a través de la naturaleza, que es el proceso histórico del futuro en el interior mismo del presente, por medio del lenguaje de la ficción, debe *figurar* el dominio total del hombre sobre la naturaleza. Figurar es algo más que representar, puesto que es necesario inventar, o al menos coleccionar, los signos visibles sobre los cuales puede ser leída esta aventura esencial: la lectura de esos signos dará cierta representación del proyecto; pero es necesario descubrir previamente los signos. En el trabajo de M. Butor, *Repertorio I*, puede encontrarse un repertorio de esos signos (que, en efecto, no tienen, antes de ser introducidos en el movimiento de la obra, más unidad que la proporcionada por su presencia en el interior de un repertorio), suficiente al comienzo. No es el caso de retomarlos todos aquí, sino simplemente de extraer los más importantes, a título de ejemplo, y de situarlos unos en relación con otros. Un signo se *designa* a sí mismo como tal por su carácter obseso: su eficacia le viene de la variedad de sus repeticiones. Así, los signos forman una verdadera serie, necesariamente limitada. Los más aparentes, los que son solicitados con mayor frecuencia, son: el centro (de la tierra), la línea recta, el documento cifrado, el volcán, el mar, las huellas (de un viaje anterior: es otra forma de cifra); y hasta signos "psicológicos": la prisa, la idea fija (en la medida en que se trata de signos, necesariamente simbólicos, alusivos; no hay psicología es evidente, sino en apariencia: está allí por algo totalmente distinto; si puede parecer esquemática, tampoco debe ser tomada en serio).

El cumplimiento de este dominio, la posesión de las figuras, puede ser mostrado, *contado*, sobre las dos dimensiones de la sensibilidad:

El tiempo. Los ochenta días que se dio Phileas Fogg cierran la tierra sobre ella misma en los límites estrechos de una rectitud temporal. Resulta entonces que la tierra puede ser recorrida a partir de una medida de tiempo dada en la partida, *fijada*. La aventura se determina con relación a una regla inmóvil que es necesario observar, es decir, imponer contra los

obstáculos que ella suscita. No carece de significación que el éxito de esta empresa se afirme *en una vuelta*, es decir, en el movimiento de un encierro que reduce la diversidad a una forma fija: equivalente y despliegue de ese punto fijo que es el polo. De manera análoga, *De la tierra a la luna* es también un "trayecto directo en 97 horas y 20 minutos".

El espacio. Réplica exacta de los ochenta días de Phileas Fogg, el paralelo treinta y siete de *Los hijos del Capitán Grant.* Por encima de todos los accidentes posibles, surgidos del encuentro de la naturaleza y los hombres –pero, esos obstáculos son idénticos por derecho, puesto que determinan por igual la aventura, es decir, aventuras–, la tierra puede ser recorrida siguiendo una línea recta. Hasta las *Tribulaciones de un chino en China*, a través de su desarrollo absoluto, están afectadas por una cierta regularidad:

> –Pero, ¿adónde irá usted?
> –Delante de mí.
> –¿Dónde se detendrá?
> –¡En ninguna parte!
> –¿Y cuándo volverá?
> –Nunca. (Cap. XI).

De la misma manera, Miguel Strogoff irá derecho a Irkutsk; vencerá los obstáculos que los hombres levantan sobre su camino como si se tratase de obstáculos naturales; el mito de la ciencia es reemplazado entonces por un mito puramente novelesco. Pero en el centro de la novela se encuentra siempre *un itinerario* real. El viaje es una conquista porque llega a trazar sobre el mundo esa línea rigurosa (y el testigo de esta conquista es, para *Los hijos del Capitán Grant,* un geógrafo: Paganel). El tema de la línea está entonces unido al de la cifra: el secreto de la regularidad está enterrado en un documento mutilado, por lo tanto, disfrazado, que es necesario interpretar; la razón del movimiento está dada por la multiplicidad de las interpretaciones posibles (que corresponden cada una a una región del mundo): la cifra con su secreto es un motivo dinámico (posee el mismo sentido en *Viaje al centro de la tierra*); pero detrás de las variaciones de su interpretación permanece una constante que no será nunca cuestionada, que es el elemento común de todas las interpretaciones y que es el garante de la rectitud: es

el paralelo treinta y siete.[15] La aventura termina cuando la línea es completamente trazada: la cifra no entrega su último secreto sino en el momento en que el mundo es contenido por entero en los límites de un principio dominante, que son como el polo de todas las interpretaciones y que se cierran también en una vuelta. El éxito de la aventura –el padre encontrado por el hijo, quien además ya había encontrado otro–[16] se busca en la perfección, en la pureza de un viaje:

> Así se había cumplido esta travesía en América del Sur, siguiendo una línea rigurosamente recta. Ni montañas, ni ríos hicieron desviar a los viajeros de su imperturbable ruta, y si no tuvieron que combatir con la mala voluntad de los hombres, los elementos, frecuentemente desatados contra ellos, sometieron a rudas pruebas su generosa intrepidez. (*Los hijos del Capitán Grant*, fin de la primera parte).

De igual manera, el capitán Hatteras "marcha invariablemente hacia el Norte", lo que es el signo visible de su locura. Una vez más los temas psicológicos no son más que formas derivadas de la figura simbólica de la conquista: línea recta, polo, centro de la tierra; cuando los hijos de Grant llegan al término del viaje, el autor dice que están desanimados, hasta el punto de renunciar, signo precisamente de que están en el límite, que van a concluir.

Paradójicamente, pero esa paradoja es la propia lógica de la imagen, la línea recta es exacta: de este modo el paralelo es el equivalente del polo. Pura trayectoria, ella se reúne en un punto porque, suprimiendo los obstáculos, *anula la distancia*. Es uno de los temas esenciales del discurso pronunciado por Miguel Ardan ante la población de Tampa-Town:

> ¡Mis queridos oyentes, de creer a ciertos espíritus limitados –es el calificativo que les conviene–, la humanidad estaría encerrada en un círculo de Popilio que no se atrevería a traspasar, y condenada a vegetar sobre este globo sin nunca poder lanzarse hacia los espacios planetarios! ¡Nada de esto! ¡Se irá a la luna, se irá a los planetas, se irá a las estrellas, como se va hoy de Liverpool a

15. A partir de tales "motivos" se aclara la relación de Verne con Roussel.
16. La pareja padre natural-padre cultural es también una de las constantes imaginarias de la obra de Julio Verne.

Nueva York, fácilmente, rápidamente, con seguridad, y el océano atmosférico muy pronto será atravesado como los océanos de la luna! La distancia no es más que una palabra relativa y terminará por ser reducida a cero.

... ¡Y vendrían a hablar de la distancia que separa los planetas del sol! ¡Y sostendrían que esta distancia existe! ¡Error! ¡Falsedad! ¡Aberración de los sentidos! ¿Saben ustedes lo que pienso de ese mundo que comienza en el astro radiante y termina en Neptuno? ¿Quieren conocer mi teoría? ¡Es muy simple! ¡Para mí, el mundo solar es un cuerpo sólido, homogéneo; los planetas que lo componen se aprietan, se tocan, se adhieren, y el espacio existente entre ellos no es más que el espacio que separa las moléculas del metal más compacto, plata o hierro, o platino! Tengo el derecho de afirmar, y lo repito con una convicción que penetrará en todos ustedes: "¡La distancia es una palabra vana, la distancia no existe"! (*De la tierra a la luna.* Cap. XIX).

Apretado en los lazos de una aventura recta, el universo manifiesta su *plenitud*.

* * *

Nota sobre el viaje, la naturaleza y la máquina

El viajero traza su línea, recta necesariamente, sobre la irregularidad natural, para corregirla: en esto su empresa es alegórica del trabajo científico. Dedicado por entero a la producción rigurosa de ese trazado, el viajero se metamorfosea él mismo en instrumento de esta producción; en varias ocasiones Phileas Fogg es comparado con una máquina; en otra parte se le representa como el objeto perfectamente sometido a las reglas mecánicas del movimiento, un astro:

No viajaba. Describía una circunferencia. Era un cuerpo grave que recorría una órbita alrededor del globo terrestre, siguiendo las leyes de la mecánica racional. (*Vuelta al mundo.* Cap. IX).
Phileas Fogg planeaba en su majestuosa indiferencia. Cumplía racionalmente su órbita alrededor del mundo, sin inquietarse por los asteroides que gravitaban a su alrededor. (*Ibidem*, Cap. XVII).

Igualmente, Hatteras terminó por no ser más que una aguja imantada. Asimismo, también, los astronautas que emprenden el viaje "De la tierra a la luna" se convierten finalmente en un astro artificial.

El día siguiente, jueves 27 de agosto, fue una fecha célebre en ese viaje subterrestre. No viene a mi espíritu sin que el terror no haga todavía palpitar mi corazón. A partir de ese momento, nuestra razón, nuestro juicio, nuestro ingenio no tienen que ver allí, y vamos a convertirnos en juguetes de los fenómenos de la Tierra. (*Viaje al centro de la Tierra.* Cap. XLI).

También importante, en ese mismo libro es el sueño de Axel (fin del capítulo 32):

Toda la vida de la tierra se resume en mí, y mi corazón es el único que palpita en este mundo despoblado.

Los héroes de ese viaje al centro de la tierra serán *llevados* atrás: el regreso se hará a pesar de ellos, sin ellos por decirlo así, porque no lograron identificarse completamente con su función de explorar, en la pura curva de ese gesto: el acceso al centro les está vedado, la línea no puede ser cerrada; y así ella no es completamente recta. Cuando la naturaleza no puede ser conquistada, es decir, habitada por completo, los hombres se integran a ella en lo que tiene de más acabado, dentro de su diversidad; se convierten en un elemento de ella, se transforman en objetos, lo que configura muy bien su lugar en una línea quebrada.

Para esos hombres, pues, una sola elección es posible: convertirse en cosas de movimiento perfecto: máquinas, en el sentido fuerte y preciso que Verne da a esa palabra (y, una vez más, es la trayectoria de una línea recta la que, para él, describe de la mejor manera la forma de la máquina): o en objetos abandonados, como interrumpidos,dejados de cuenta en el desvío de un movimiento roto. La adecuación del hombre a la máquina no es sólo un programa; determina en sus detalles el destino particular de los personajes, lo que todavía una vez más es necesario llamar su *figura.* Lejos de ser la naturaleza formada a semejanza del hombre, es el hombre quien se hace sobre el modelo de los objetos naturales. El hombre está en las cosas: *mobilis in mobili.*

Por lo tanto, no hay que presentar la obra de Julio Verne contra su propia realidad, como inspirada por una especie de maniqueísmo heroico: la postura del hombre enfrentado al caos natural. Al contrario, la naturaleza está *preparada* para la

aventura de su transformación, y el hombre no vive esta aventura sino a condición de prestarse él también a ese movimiento, que él impone en la medida en que lo acepta y lo recibe al mismo tiempo.

Entre los términos hombre, máquina, naturaleza, seestablece así una serie de identidades. Las relaciones del hombre con la máquina no parecen complejas sino en razón de su simplicidad; no hay verdaderamente relación, sino equivalencia, o hasta una especie de mimetismo. El hombre produce la máquina porqué al mismo tiempo se confunde con ella, hasta el punto de parecer su reflejo. Así, el objeto técnico recibe una forma privilegiada, particularmente destinada a describir este acto de cubrimiento, de revestimiento: está habitado por el hombre mismo; es su verdadera casa: de esto el mejor ejemplo es evidentemente "La casa a vapor". La máquina no está frente al hombre, separada de él, sino a su alrededor, atada a él por todos los lazos de la similitud y de la contigüidad. De este modo, el hombre y la máquina son definitivamente complementarios: ella no puede existir sin él, ni él sin ella. Nemo se detiene con el *Nautilus*, se inmoviliza como él en un punto de esa naturaleza ya largamente circunscrita, pero también lo arrastra en su propia muerte, porque la máquina vacía de su habitante ya no tiene ninguna razón de ser. Resultaría interesante comparar esto con una reflexión novelada sobre el mismo sujeto, exactamente contemporaneo: las relaciones del hombre y del objeto técnico en *Los trabajadores del mar.*

* * *

La obra de Verne no es más que una larga meditación, o ensueño, sobre la línea recta, lo que representa la articulación de la naturaleza sobre la industria, y de la industria sobre la naturaleza, lo que se *cuenta* como un relato de exploración. Título: las aventuras de la línea recta. Aventuras rigurosas, tanto más cuanto son inciertas; que no se sabe nunca en qué punto del recorrido se está, si la cifra entregará su secreto, si la rectitud podrá ser preservada hasta el final. En efecto, no puede tratarse de una linealidad abstracta; está, al contrario, animada concretamente, producida de uno de sus puntos al otro, amenazada a cada momento. La rectitud se gana sobre una diversidad

radical, de lugares y de acontecimientos, cuya *descripción* es esencial; pero es necesario repetir que esta oposición, para poderse dar, no es dominante y no remite a una representación fundamentalmente dual. Es allí mismo donde podría situarse toda la empresa poética de Verne: su voluntad de dar cuenta de una abundancia, de una irregularidad originaria (que caracteriza el medio por excelencia: el mar), sobre la cual resalta mejor el esfuerzo de organización del hombre, que en los casos límite parece estar *adherido* a su objeto (ver en *Los hijos del Capitán Grant* la reflexión sobre el recorte geométrico de Australia).[17]

Pero la riqueza caótica de la naturaleza no es más que un obstáculo temporal, porque indica la presencia de una inmensa *reserva* de la cual el hombre sabrá explotar todos los recursos. Además, la rectitud de la línea no puede ser apreciada, reconocida, sino en el momento en que la línea está completamente trazada; entre tanto no puede aparecer más que con toda su

17. Que sea ésta una ocasión para señalar la importancia que tiene en Julio Verne el mapa, que es un objeto real, pero también poético, en la medida en que recupera totalmente la naturaleza. Por su intermedio, el viaje es una conquista al igual que lo es el invento científico. Recrea la naturaleza, en la medida en que le impone sus propias normas, un orden. El inventario es una forma de organización, por consiguiente, de invención. Allí está todo el sentido de la novela geográfica:
"¿Hay una satisfacción más verdadera, un placer más real que el del navegante que apunta sus descubrimientos sobre la carta marina? El ve las tierras formarse poco a poco bajo su mirada, isla por isla, promontorio por promontorio, y por decirlo así, emerger en el seno de las aguas. ¡Primero las líneas terminales son vagas, quebradas, interrumpidas! Aquí un campo solitario, allá una bahía aislada, más lejos un golfo aislado en el espacio. Luego los descubrimientos se completan, las líneas se juntan, el punteado de los mapas deja sitio al trazado; las bahías escotan las costas terminadas, los cabos se apoyan en orillas ciertas; en fin, el nuevo continente, con sus lagos, sus ríos, sus montañas, sus valles y sus praderas, sus pueblos, sus ciudades y sus capitales, se despliegan sobre el globo en todo su magnífico esplendor. ¡Ah, amigos míos, un descubridor de tierras es un verdadero inventor! ¡Tiene las mismas emociones y sorpresas! ¡Pero ahora esta mina está agotada! Todo se ha visto, todo se ha reconocido, todo se ha inventado en cuanto a continentes o a mundos nuevos, y nosotros, llegados de últimos a la ciencia geográfica, no tenemos más nada que hacer.
–Sí, mi querido Paganel –respondió Glenarvan.
–¿Y qué, pues?
–¡Lo que nosotros hacemos! " (*Los hijos del Capitán Grant*. I, cap. 9).

fragilidad: "Ibamos de imprudencia en imprudencia" (*Aventuras del capitán Hatteras*. Cap. 18).[18] Precisamente es por eso que se avanza: sin la presencia permanente de ese peligro, sin la amenaza de esa ruptura, no habría movimiento; "El capitán Hatteras trataba de aprovechar todas las ocasiones de ir adelante, cualesquiera que fuesen las consecuencias" (Cap. 15).

Todas las demás figuras simbólicas, que son los verdaderos héroes de la aventura:[19] el polo, el centro, no son sino las diversas representaciones de esa línea cerrada sobre su rectitud, de ese punto central que devolverá el mundo a sí mismo, definitivamente:

> Siempre soñó con poner el pie allí donde nadie lo había hecho antes...
> ...Y, en efecto, era hasta el fin del mundo adonde quería ir. (I. Cap. XII).
> Hatteras, colocado adelante, fijaba con la mirada ese punto misterioso hacia el cual se sentía atraído con una fuerza irresistible, como la aguja imantada hacia el polo ma nético. (II. Cap. XXI). *(Las aventuras del capitán Hatteras).*

Sin embargo, uno de esos objetos, el tren, encierra una potencia particular y, por lo tanto, merece ser estudiado aparte. Hiende la naturaleza, salta los obstáculos (ver un episodio de *La vuelta al mundo en ochenta días*) y configura al mismo tiempo la forma del viaje –esa estela– y la perfecta realización de la industria humana. Además, la máquina posee aquí la ventaja de no estar aislada en un lugar propio, artificial, de lo cual la

18. Puede aproximarse esto al *andar* propio de la cienciá (lo que no podría asombrarnos):
"He allí un hecho que la ciencia no ha sospechado.
–La ciencia, joven, está hecha de errores, pero de errores que conviene conocer, porque conducen poco a poco a la verdad". (*Viaje al centro de la tierra.* Cap. 31).

19. Porque no hace falta psicología para hacer un héroe; los personajes de Julio Verne frecuentemente no son tan grotescos sino porque están dibujados *en cuadros de engaño:* son ellos quienes constituyen el *decorado* verdadero de la novela, con i ual título que el estilo ingenuo, la *sensatez* popular, esta sensatez que bien quisiéramos ver en el pueblo, – ¡Ah, si fuera sensato! –, y los resortes cómicos, que van incansablemente de una novela a otra, como accesorios que Verne tendría gran dificultad en reemplazar, puesto que no quieren decir nada por sí mismos. Es su pobreza lo que establece todo su valor.

fábrica no sería más que un caso particular, sino de permanecer en un contacto constante y visible con la diversidad natural:

> —Estamos en país civilizado sin que lo parezca, y nuestro camino, antes del fin de esta jornada, habrá cortado la vía férrea que comunica Murray con el mar. ¡Bien, hay que decirlo, amigos míos, un tren en Australia es algo que me parece sorprendente!
> —¿Y por qué, Paganel? —preguntó Glenarvan.
> —¡Por qué! ¡Porque es evidente! Sé muy bien que ustedes, acostumbrados a colonizar posesiones lejanas, que tienen telégrafos eléctricos y exposiciones universales en Nueva Zelanda, encontrarán eso muy simple. Pero eso confunde el espíritu de un francés como yo, y enreda todas sus ideas sobre Australia.
> —Porque usted mira el pasado y no el presente —respondió John Mangles.
> —De acuerdo —repuso Paganel—, pero locomotoras relinchando a través del desierto; volutas de vapor enrollándose en las ramas de las mimosas, de los eucaliptos, de las equidnas; ornitorrincos y casuarios huyendo delante de los trenes de velocidad; salvajes tomando el expreso de las tres y treinta, para ir a Melbourne, a Kyneton, a Castlemaine, a Sandhurst o a Echma; eso es lo que asombrará a todo aquel que no sea inglés o norteamericano. Con sus vías férreas se va la poesía del desierto.
> —Qué importa, si penetra el progreso —respondió el mayor. (*Los hijos del capitán Grant.* II, 12).
> Passepartout, despierto, miraba y no podía creer que atravesaba el país de los hindúes en un tren del Great Peninsular Railway. Le parecía inverosímil. ¡Y sin embargo, nada más real! La locomotora dirigida por el brazo de un mecánico inglés y calentada por carbón inglés, lanzaba humo sobre las plantaciones de algodoneras, de cafetos, de mirísticas, de claveles, de pimientos rojos. El vapor se contorneaba en espirales alrededor de grupos de palmeras, entre los cuales se veían pintorescos bungalows, algunos viharis, especie de monasterios abandonados, y templos maravillosos que enriquecían la inagotable ornamentación de la arquitectura india. Luego, inmensas extensiones de tierra se dibujaban hasta perderse de vista, selvas donde no faltaban ni las serpientes ni los tigres que espantaban los relinchos del tren, y finalmente bosques, hendidos por el trazado de la vía, todavía frecuentados por elefantes que, con mirada pensativa, veían pasar el desalado tren. (*La vuelta al mundo en ochenta días.* Cap. II).

Detrás del tren siempre corren las mismas imágenes: el humo se enrolla a lo largo de esencias de los más raros nombres, el tren toma posesión del bosque, del desierto, habitándolo, adornándolo tanto como un templo o columnas de pájaros; va hasta el fin del contraste, hasta el punto de confundirse con el universo múltiple que posee imponiéndole su

que no es el de los proyectos ideológicos sino el del lenguaje en su realidad. Solamente así ha podido ser instituida la continuidad que agrupa las figuras en el encadenamiento de una serie y hasta de un conjunto de relatos. Es lo que puede llamarse el estadio de la *figuración*, para distinguirlo del de la *representación* (enunciado del proyecto ideológico, trasposición de ese proyecto a una forma general de relato).

Sin embargo, la identificación de las figuras singulares no basta para explicar el proceso de *inscripción* del sujeto. A esas alturas del análisis, podría creerse que la obra en su verdadera diversidad ha sido producida por una simple deducción a partir del proyecto inicial y que, por lo tanto, no puede ser estudiada a ese nivel como una realidad independiente: independientemente de las propias obras y de ese más allá de las obras por el cual ellas existen. La reserva de imágenes parece constituir una totalidad cerrada, autosuficiente. Sin embargo, no basta con reunir las figuras, agruparlas en una unidad analítica, que sería ilegible como puro desorden y que también sería necesariamente incompleta.

Es necesario dar al relato una unidad formal correspondiente al contenido que él se encontró, que se hace cargo de él y lo organiza. Encontramos una vez más el problema de la *coherencia* entre la forma del relato y su contenido temático; pero en esta ocasión al nivel del desarrollo del relato. Podrá verse cómo esta forma es sistemática, y que asimismo las imágenes singulares estaban encerradas en los límites de un repertorio determinado. Ahora es necesario estudiar el aspecto de la fábula.

* * *

La fábula. El problema será idéntico, desplazado de los objetos a la forma que los organiza y los pone en movimiento: dado un programa ideológico (describir por adelantado el total dominio del hombre sobre la naturaleza), ¿cómo encontrar el medio de expresión, es decir, la forma de relato que permitirá traducirla? Hay que decir en seguida que esta forma sólo artificialmente sería separada del contenido que la fundamenta, en primer lugar porque se trata de un relato de aventuras, es decir, donde los episodios, los encuentros, dan, o quieren dar su

movimiento al relato. No debe tenerse, entonces, ningun escrúpulo en hablar de nuevo aquí de los objetos temáticos, que extrañamente darán a la exposición si no su contorno, al menos *sus ángulos*.

Uno de esos objetos, del cual poco se ha tratado hasta aquí y que no es sino un elemento de la imagen de la rectitud, va a parecer esencial: la imagen de la huella o de la señal. El viaje avanza porque es el desciframiento progresivo de una totalidad familiar lejana; y la sucesión de las cifras posibles es para él la oportunidad de otros tantos recomienzos: es la razón de su progreso. Hatteras sobrepasa uno después de otro los restos de las expediciones hacia el polo que lo precedieron, y la identificación de esas huellas es un momento esencial de su progresión, ya que lo lanzan de nuevo de etapa en etapa hacia el objetivo final que él será el único en alcanzar: el mar libre en el polo, la Arcadia boreal, el volcán central.

Asimismo, y este ejemplo será determinante, Lindenbrock y su sobrino Axel no avanzan hacia el centro sino porque son poseedores de un mensaje cifrado y son capaces de reconocer su reflejo a todo lo largo de su camino; es para ellos el signo visible y seguro del *cierre de la línea*. Los dos ejemplos son análogos y, sin embargo, inversos: Hatteras avanza a través de los fracasos de los demás y también, para quienes lo acompañan, "de imprudencia en imprudencia"; Lindenbrock, al contrario, marcha sobre las huellas de un héroe anterior, *que llegó*, que hasta volvió, y que, al igual de Hatteras y de Nemo, también estaba marcado por el éxito, siendo de los que llegan al final, de los que cierran la línea: Anne-Saknussem. El viaje a través de la corteza terrestre es una nueva figuración del *mobilis in mobili* (hasta la identificación del aventurero con el medio natural: el sueño de Axel). Pero el guía no está aquí presente y viviente, como lo era Nemo; debe ser encontrado y seguido. Saknussem es el Nemo de otro tiempo: es también un *proscrito*, alquimista quemado en la hoguera, rechazado por sus contemporáneos y de este modo proyectado hacia el futuro, único capaz por lo tanto de alcanzar el centro. Quien cumple la conquista es siempre un ser excepcional: Hatteras se vuelve loco; Nemo es un rebelde político; Saknussem un condenado; y Robur es definitivamente echado de *nuestro* mundo. La humanidad no puede seguir el mismo camino a condición de

encontrar su huella, de ser fiel a su ausente presencia, disfrazada en forma de cifra a traducir. Después de ellos, o aun con ellos, no puede haber exploración en el estricto sentido de la palabra, sino solamente descubriendo, recuperación de un saber ya cumplido en sí mismo, y que puede también estar definitivamente perdido (Robur).

El viaje, a medida que se impone, de etapa en etapa, su avance, se descubre también como ineluctablemente *precedido.* Es lo que explica el tema lancinante de la prisa, que una vez más no es una futilidad de psicología imitativa: lo pintoresco en Verne se da siempre para algo distinto. Lindenbrock es el hombre que, en su jardín tira de las hojas para que crezcan con mayor rapidez: más allá del recurso cómico (el retrato de un sabio original), está el destino del explorador, que siempre está apurado porque siempre está *retrasado*.

Finalmente alguien fue más rápido que él, *se anticipó.* Y ese alguien, en último análisis, no es ni siquiera el héroe maldito, y sin embargo marcado por el éxito, es la *naturaleza misma*, que siempre está adelante y que solamente se trata de alcanzar; allí está toda la significación de la actividad del sabio para Julio Verne. Es necesario darse prisa, violentar el tiempo: ver los ochenta días de Phileas Fogg. Explorar es hacer, es decir rehacer, en condiciones nuevas, un camino ya recorrido *de hecho.* Explorar, a través de esta forma sistemática del relato de exploración, es remontar en el tiempo. Anticipar se dice también: ganar un poco del tiempo perdido.

Por primera vez se encuentra ese fenómeno *aberrante, y esencial* en la obra de Verne: la anticipación no se expresa sino en la forma de una regresión, o de una retrospección. La relación presente-futuro fundamental en el interior del proyecto *inicial*, se refleja en la relación real *presente-pasado.* La conquista sólo es posible por derecho porque ya ha sido realizada: la ficción del progreso es solamente el reflejo atenuado de una aventura pasada, casi borrada. La marcha hacia adelante, en su forma literal, es como un retorno. Y es por ello que poco importa que se interrumpa con un fracaso: Lindenbrock alcanzaría sólo las antecámaras del centro; la simple vista de los primeros corredores, anteriormente recorridos hasta su término, llega hasta prohibir definitivamente su acceso; al final, la erupción del volcán central cierra por completo la entrada de la

aventura, corta la línea en su comienzo. Asimismo Nemo, en su muerte, anula toda huella de su aventura, retornando con los productos de su trabajo al caos natural. Asimismo Robur se pierde definitivamente en el cielo. Asimismo Hatteras olvida hasta los medios de comunicar a los demás su secreto. Por último, la anticipación no sigue el encadenamiento de un proceso de adquisición, sino que muestra en un relámpago lo que va *a ser perdido*, borra hasta las huellas de lo que ha sido.

Sucede entonces algo completamente asombroso: el encadenamiento de las figuras temáticas, en la forma sistemática del relato de exploración, hace coexistir un sentido de vanguardia (el proyecto, que es *escribir el futuro*) con su formulación real: un retorno, una regresión. El futuro no puede ser contado en imágenes sino bajo la forma del ayer. Y es posible retomar, sin dudas, uno de los resultados del trabajo de M. Moré.[21] Nemo es la figura del padre (no es necesario repetir toda la demostración: el eslabón principal es el personaje de Hetzel). La anticipación, cuyo objeto es al final una deducción a partir del origen –que es a la vez la naturaleza, el héroe maldito y el padre: es la primera ocasión que encontramos de señalar la importancia en Julio Verne de todas las figuras del padre–, no será después de todo sino la búsqueda de los primeros caminos. Se comprende entonces que el futuro se parezca *a lo ya visto.*

La anticipación no será más que la búsqueda de los orígenes. Así, la estructura de la fábula se remite siempre a un modelo muy sencillo: la marcha sobre los pasos de algún otro, y ella es de hecho la historia de un retorno.

* * *

De este primer análisis se pueden sacar varias conclusiones:

1) La fábula que da forma al relato no se corresponde con el proyecto inicial sino después de que éste ha sufrido un vuelco: el futuro se proyecta en la forma del pasado definitivamente quedado atrás (muerte simbólica del padre). Verne quiere representar y representa una marcha hacia adelante, pero de hecho aparenta una marcha hacia atrás.

21. *El muy curioso Julio Verne.* Ediciones Gallimard.

2) Sin embargo, esta forma se llena con las figuras temáticas singulares, sin que aparezca entre ellas ninguna discordancia, hasta el punto de que pueda parecer artificial estudiarlas aparte. Si bien el nivel de la figuración es por derecho tan *coherente* como el de la representación general: la discordancia *de hecho* entre el proyecto y su conversión en obra no ha reflejado más en ese segundo nivel que en el primero. El momento de la figuración; en tanto momento autónomo, es tan homogéneo como lo era el de la representación.

La descripción analítica nos conduce entonces a un resultado paradójico: permite hacer la distinción entre dos niveles, *representación y figuración;* la discordancia que aparece entre estos dos niveles muestra que la distinción no era artificial. Sin embargo, tal análisis es insuficiente: deja esos dos niveles —que pueden llamarse aspectos, puntos de vista o elementos de la exposición— uno junto al otro, semejantes a objetos que tienen cada uno la consistencia que se han dado, al menos en apariencia, y mensurables cada uno con relación a su propia legalidad. Dos realidades coherentes e *incompatibles* son así reveladas: el método utilizado hasta aquí no permite en absoluto comprender su coexistencia, o siquiera su simultaneidad, en el interior de una misma obra, que, sin embargo, existe, y es lo menos que puede decirse al respecto. Esta discordancia no es la señal de un fracaso sino de un *éxito:* es por ello que exige explicación.

Más que una contradicción establecida entre términos colocados al mismo nivel, aparece entonces una incompatibilidad real entre la representación del proyecto y su figuración. ¿Debe verse en esta incompatibilidad el signo de una debilidad en la obra de Verne? ¿Es necesario decir que Verne no encontró las palabras por medio de las cuales hubiera podido decir lo que tenía que decir?[22] Hasta podría irse más lejos y decir; por ejemplo, que la coherencia de hecho entre las figuras temáticas y la estructura de la fábula es aparente y que recubre un antagonismo: es decir, que la "forma" traiciona el contenido; la intriga impone a los temas un sentido aberrante que no poseían necesariamente; por consiguiente, otra *disposición de*

22. Y que no se confunde *a priori* con lo que él quería decir. Hasta es el hecho de que tal discontinuidad sea posible lo que da todo su sentido al problema.

los signos era posible, por medio de la cual se hubiesen garantizado a la vez una nueva coherencia y la fidelidad con el proyecto inicial. ¿La cristalización en imagen del proyecto dado debería acompañarse necesariamente de un vuelco de la línea ideológica concebida? Se ve qué respuesta se disimula detrás de semejante pregunta: el torcimiento reaccionario de la obra era inevitable; corresponde al propio movimiento del proyecto que Julio Verne había hecho suyo, y finalmente sirve para caracterizar la situación ideológica que era la condición última de la creación de la obra. La contradicción entre la forma y el contenido en la obra de Verne sería el reflejo, término por término, de una contradicción en el proyecto ideológico. Se dirá entonces de la composición de la obra no sólo que es necesaria, sino también que era fatal.

Pero también es muy tentador *descomponer* la obra de Verne y mostrar que las articulaciones de su gran proyecto sostienen una disposición totalmente distinta de la que él había concebido; así se llega a mostrar que los temas persistentes del relato se organizan según un sistema riguroso que describe perfectamente el cierre, manifestando así el carácter contradictorio del proyecto burgués de liberación.

Tal es el corto encaminamiento de Roland Barthes, quien se dedica a sugerir la *contradicción* flagrante entre el proyecto de Julio Verne[23] y el conjunto de imágenes que propone:[24] así fácilmente se define el ensueño burgués, sofocado y al acecho de sitios para su reposo, que es necesario distinguir de manera radical del ensueño poético, constructivo del movimiento puro, que más bien surge del barco *Ivre* en vez de conducirlo. A tal crítica[25] parece también conducir la descripción que precede; crítica que para ser coherente debe fundarse en una serie de identificaciones, naturalmente implícitas. La empresa falsamente polémica de una *mitología* se basa siempre en una reducción de lo general a lo particular: el mundo es como una casa, y la casa es como un navío; de allí la obra de Julio Verne. Este encadenamiento puede ser seguido, según las necesidades de la causa, en uno u otro sentido: Verne es el ideal burgués del

23. Que es –recordémoslo– indicar una abertura: la de la naturaleza sobre las maravillas: "Es maravilloso; no es natural".
24. Ver R. Barthes. *Mitologías*, pp. 90 y ss.
25. Crítica toma entonces el sentido de "contestación" o réplica.

progreso; es también el cuadro real del encierro, de allí su fracaso, o al menos el aspecto contradictorio de su empresa. La explicación sigue los caminos del más mecanicista de los materialismos: para afirmar una contradicción, postula una coherencia sistemática de todos los niveles y decreta su encadenamiento riguroso; así no se distingue sino para confundir mejor, y es lamentable no encontrar más las coincidencias que se habían planteado al comienzo. El racionalismo de la equivalencia no es sino un instrumento metódico que sirve para levantar con toda seguridad, como en una caza, fracasos y contradicciones; esta caza de brujas se llama la demistificación.

Es necesario precisar que el punto de mayor resistencia de este método, que contiene también toda su seducción es que nada de lo que se dice por este medio es falso; pero el análisis es siempre incompleto, que hasta es su condición fundamental, puesto que el inacabamiento será dado como solución a los problemas planteados por la obra. Hay, pues, fracaso y contradicción; y no basta con producirlos, es necesario además explicarlos; y es lo que hace R. Barthes, apelando a la situación histórica del escritor:[26] esta situación no lo provee sólo de un programa *fechado*, sino que le da al mismo tiempo todas las contradicciones de una época y su ideología dominante, que son trasladadas, tal cual, a la obra.

26. Lo que es al menos sorprendente, puesto que Barthes critica en otra parte (ver el último estudio de: *Sobre Racine*, acerca de la esencia transhistórica de la literatura) toda forma de interpretación de la obra literaria por la historia. ¿Hay que decir que su pensamiento ha evolucionado? Es más verosímil decir que él se cree autorizado a ello cuando se trata de una obra que, no coronada, no puede ser perfecta y, por consiguiente, no verdaderamente literaria. Julio Verne no es Racine (¿quién se lamentará por ello?), y para lo que no merece el nombre de obra, todo está permitido, lo que no ocurre con el resto. Sin embargo, la obra de Verne existe, tanto y hasta más que la de Racine, y si merece una explicación que le sea adaptada, no soporta la interpretación que funciona como una llave maestra y que frecuentemente es devolutiva. Hasta merece tanto más esa explicación cuanto está más en el centro de su época: hemos visto que es perfectamente *representativa* de ella; no hay ninguna duda al respecto. Tal estudio revelará quizás el secreto de un trabajo completamente comprometido en el desarrollo histórico y que no tiene la pretensión de salir de él —no podría considerarse como semejante pretensión la voluntad de escribir una novela de tipo nuevo para contar un nuevo objeto—, que no solicita ninguno de los enmascaramientos de la eternidad; lo que no es *a priori* una debilidad.

Además, parece inútil y hasta muy peligroso hablar de *contradicción:* en el punto donde ha llegado la descripción, no podría situársele en ninguna parte. No puede haber allí una contradicción al nivel de la representación, que encontraríamos, después de una proyección, en una contradicción de las figuras. En efecto, no puede haber contradicción ideológica: el carácter no riguroso de una ideología *excluye* la contradicción (ver: *Lenin crítico de Tolstoi*, última parte). En el principio de toda ideología hay una empresa de *reconciliación;* también, por definición, toda ideología es coherente a su manera, con una coherencia indefinida sino imprecisa, que no resiste ninguna deducción real. El desacuerdo no está entonces, *en* la ideología, sino en su relación con lo que la limita. Puede *ponerse* una ideología *en contradicción;* resulta vano señalar en ella la presencia de una contradicción. Además, el proyecto ideológico dado a Julio Verne constituye un nivel de representación relativamente homogéneo y consistente, vinculado a sí mismo por una especie de rigor analógico: no es en él donde hay que buscar la *falta* de la obra. Asimismo el repertorio de las figuras y su inserción en los contornos de una fábula escogida, es en *sí mismo* perfectamente consecuente. Julio Verne parte de una ideología de la ciencia; hace de ella una mitología de la ciencia: esta ideología y esta mitología son por derecho irreprochables. Lo que debe cuestionarse es el camino que va de una a otra: en el intermedio que, como se verá, tiene su lugar *marcado* en la obra, se produce un encuentro decisivo. Por medio del paso del nivel de la representación al de la figuración, la ideología sufre una completa *modificación:* todo sucede como si, en un vuelco crítico de la mirada, ella no fuese vista más desde el interior, sino desde el exterior. No a partir de su centro ilusorio y ausente (una ideología está centrada en todos sus puntos, es decir, que es perfectamente *creíble*, porque su centro está excluido), sino a partir de los límites que la *retienen* y le imponen un determinado contorno, impidiéndole ser otra ideología u otra cosa distinta de la ideología.

Lo que es particularmente interesante en la obra de Verne es que, al menos en un momento, encuentra este obstáculo, que es a fin de cuentas la condición de *realidad* del proyecto ideológico y que ella logra tratarlo como tal, como obstáculo. Ella es evidentemente incapaz de vencerlo por sus propios

medios; tan pronto como esta limitación es aprehendida, como por un movimiento inconsciente de resolución, el libro se pone a caminar completamente solo, se dirige hacia donde no quería ir. No se trata, pues, de una verdadera resolución: el debate permanece entero al final, al término de un desarrollo casi autónomo donde sólo se agranda el abismo que separa la obra tal como es en verdad producida, de sus condiciones de aparición.

En efecto, entre la situación contradictoria de la ideología burguesa a comienzos de la Tercera República y las dificultades suscitadas por un análisis de la obra de Julio Verne, hay toda una distancia, que no puede escapar al propio Verne, a falta de la cual quizás no merecería el nombre de autor. Algunas de las contradicciones que caracterizan su época, él las conoció, seguramente no por completo,[27] pero quizás mejor que Barthes: las meditó; hasta tuvo conciencia de haber hecho de ellas el verdadero sujeto de su obra, que no es tan igual como se ha querido verla, ni tan ingenua. Si Julio Verne *sintió* las contradicciones de su tiempo –y veremos que así sucedió– y si quiso dar, sin embargo, de ese tiempo una imagen no crítica (lo que ni siquiera es cierto, al menos para la crítica política), y que se encuentra de hecho desfalleciente, es porque entre el conjunto de las contradicciones históricas y la falta propia de su obra, existe un *desajuste* que es necesario considerar como el verdadero centro de su obra.

No basta entonces con decir: Julio Verne *es un* burgués de los comienzos de la Tercera República, con todo lo que esto implica (negociación, cientificismo, así como todo lo que *hace* una revolución burguesa). Sabemos que un escritor no refleja nunca mecánica ni rigurosamente la ideología que él "representa", aun cuando se haya fijado como único fin representarla; quizás porque ninguna ideología[28] es lo suficientemente consistente como para sobrevivir a la prueba de la figuración. Y de otra manera su obra no sería leída. Siempre él da a ver (o a leer) cierta *posición* (que no es sólo la de un punto de vista subjetivo) con relación a ese clima ideológico: fabrica de éste

27. De otro modo no habría obra de Julio Verne. Hay que escoger entre escribir para saber y saber por qué no se escribe.
28. Una vez más, el sentido de esta palabra excluye la idea de un saber teórico.

una imagen particular que no se confunde exactamente con la ideología tal como ella se da, ya sea que la traicione, que la cuestione o que la modifique.[29] Como último recurso, es de esto de lo que debe rendirse cuenta para saber de qué está hecha la obra. Y lo que el autor hace, no tiene siempre necesidad de decirlo.

Además, Julio Verne ha tratado sistemáticamente en su obra ese conflicto propio de una nueva situación que elabora el futuro en formas ya pasadas. Así, trata de resolver la cuestión de las relaciones de la burguesía con su propio pasado, con su historia, y logra poner en evidencia al menos ciertos *límites* de una situación histórica (poniendo a prueba su ideología dominante). Porque existe en su obra un objeto temático privilegiado sobre el cual podrán leerse las condiciones últimas de una problemática de la producción. Ese motivo es privilegiado porque reúne rigurosamente, en su presencia real, forma y contenido (signo y fábula): es a la vez un tema singular y el principio de una intriga, en la medida en que *muestra* sobre un "objeto" único el encadenamiento de una serie ideológica que tomará la forma de un relato, que dará su forma a la fábula. Digamos, anticipadamente, que es en el desarrollo de ese relato donde se encontrará de nuevo la discordancia que hasta aquí había aparecido entre dos niveles diferentes de la exposición. Ese relato, que no es sencillo sino en apariencia, de hecho es el enfrentamiento, el encuentro de dos relatos opuestos y hasta irreconciliables; el relato ya no progresa siguiendo los episodios de una aventura sino en apariencia: su movimiento es el mismo

29. Es, pues, el problema general de toda interpretación: cómo comprender, en la elaboración de una obra nueva, la interferencia de lo antiguo y de lo nuevo, debate nunca resuelto, duplicidad que finalmente da su consistencia a la obra. Así, ¿cómo describir el esfuerzo de J. Bosch por establecer una nueva pintura, a distancia de toda modernidad, por medio de un trabajo sobre formas históricamente superadas (véase el estudio de J. Combes, ediciones Tisné)? Además, en el análisis que hace Althusser de la obra de Montesquieu, el primer teórico científico de las sociedades aparece al mismo tiempo como el defensor implícito de las teorías más reaccionarias (puesto que se inspira en la ideología política "feudal"): aun allí es inútil buscar una contradicción. Esta ambigüedad no es más que aparente: detrás de ella se ven las condiciones históricas de aparición de toda obra un poco revolucionaria, que necesariamente debe apoyarse en el objeto de su crítica, en primer lugar porque encuentra allí lo esencial o una parte de su armazón conceptual.

que anima una problemática ideológica. Ese motivo es el de la isla. Más que de una figura, se trata esta vez de un *tema revelador* que sostiene en su materialidad una serie ideológica completa. De todas las *figuras* que han sido estudiadas hasta aquí, no se puede decir que sean rigurosamente expresivas, porque no lo son por sí mismas; la cuestión sigue siendo todavía y siempre saber si, dentro de una nueva disposición, ellas no podrían mostrar *otra cosa.*

Pero esta cuestión ya no tiene sentido a propósito del que queda como tema por excelencia de Julio Verne: ese tema es completo y no apuntado, ni es figura para un sentido que lo sobrepasa; es decir, que es absolutamente *objetivo:* presenta de una vez la totalidad de lo que puede ser. Puesto a prueba —como lo será en esa novela experimental que es *La isla misteriosa*—, sufrirá una variación, que lo devolverá a su punto de partida, pero no una imitación. Podría entonces decirse que se llega, en ese tercer nivel de la formulación, a la unión de lo simbólico y de la realidad,[30] en la medida en que el soporte del sentido no puede hacer alusión a nada más que a ese sentido que se lee en él y, por consiguiente, no es susceptible de ningún *comentario.* Sobre ese motivo revelador y profundamente expresivo podrá estudiarse por completo la regresión o la discordancia, que es la marca del relato; por completo, es decir: de un solo golpe. Entonces podrá también responderse a la pregunta: ¿el vuelco de la fábula —el retorno a los orígenes— no ha contaminado definitivamente el objeto del relato? En ese momento aparecerá de manera plena lo que podría llamarse, pero en una perspectiva completamente opuesta a la de una crítica, el *defecto* de la obra de Julio Verne, ese defecto que es tan poco una *falta,* que es constitutivo de la obra. Puede verse que el término defecto es preferido al de contradicción: dice bien que lo que no está dicho, no podía estarlo.

Es inútil preguntarse en qué medida hay *creación* en la producción de una obra literaria; esta representación mitológica, residuo de todas las ideologías posibles, es contradicha por el hecho de que la obra es precedida por un proyecto ideológico, siempre desmesurado, cuya existencia recubre y sobrepasa en mucho la decisión particular de un individuo, el autor. Hay

30. Esta *realidad* tal como la define la obra, evidentemente.

también todo ese "material para escribir", repertorio de figuras y de fábulas sin el cual nada puede ser hecho y que no existiría si debiera ser reinventado cada vez. Esta *preexistencia*, con relación a la obra, de sus *condiciones de posibilidad*, cuyo reconocimiento parece darse de por sí —y sin embargo no se da: siglos de crítica lo muestran—, crítica por adelantado y sistemáticamente, toda psicología de la inspiración, aun cuando ésta se exprese en la teoría de una voluntad intelectual, es decir dirigida, de producir lo bello nuevo. Contra esas representaciones metafísicas y sobrenaturales, hay que adelantar una concepción coherente del oficio de escritor, que no se confunde con el oficio de escribir (no se trata en absoluto de describir el trabajo literario o artístico como pura técnica). Ese trabajo no es posible sino porque responde a una exigencia[31] histórica, a cierta necesidad de realizar una obra, en un momento dado, en condiciones particulares.

La obra está, pues, necesariamente limitada por las condiciones de su aparición, y lo está de manera definitiva, lo cual tiene consecuencias mucho más sorprendentes de lo que parecía al comienzo. Pero esta idea, así sencillamente formulada, no se da sin cierto equívoco: sugiere que la obra está allí solamente para llenar un marco que la precedería[32] y que, lejos de ser realmente producida, es reclamada desde fuera de ella misma.

De este modo, la crítica de la idea de creación, en el sentido absoluto de esta palabra, parece retirar al mismo tiempo a la obra, más que una espontaneidad —ese concepto crítico no tiene interés—, toda originalidad o toda especificidad. Entre las condiciones de aparición de la obra y esta misma aparición, habría identidad o repetición. Si el ejemplo de la obra de Julio Verne parece tan importante, es porque permite, al contrario, poner en evidencia un *desajuste* entre esos dos momentos. La obra no existe sino porque no es exactamente lo que podía ser, lo que debía ser: surge, no del simple encadenamiento de una producción mecánica que conduciría progresivamente del exterior de ella misma a su realidad interna: nace, al contrario, de la

31. Quitando a esta palabra todas las determinaciones sobrenaturales que pueda evocar.

32. Lo que viene a ser reintroducir, con una forma diferente, la idea de un espacio de la obra preexistente a su efectuación. La crítica se confunde entonces con un tópico.

aprehensión oscura y sin duda no consciente desde el comienzo, de *una imposibilidad para ella llenar ese marco ideológico para el cual habría debido estar hecha.* Allí puede situarse la intervención personal del autor en el trabajo de la producción literaria, que comienza por ser un trabajo colectivo –en la medida en que hace intervenir una sociedad, una tradición, para decirlo de una vez (si nos detenemos en esta determinación, trataremos sólo un problema de comunicación)–, pero que acaba por ser la toma de posición de un individuo en el inmenso debate de las obras reales y de los imperativos ideológicos. Es entonces cuando interviene la problemática de *la expresión* o de la revelación. Julio Verne fue hasta el fin de ese proceso, puesto que, como puede verse en al menos una de sus novelas, tomó esta incompatibilidad que define una situación histórica, como el *sujeto mismo* de su trabajo. Y lo que hay de interesante es que no lo hizo para tratar de *resolver* la dificultad, de desanudar el debate, de borrar la incompatibilidad; en efecto, plantea el problema, pero no le da solución: la discordancia forma la estructura misma de la novela que se termina en su enunciado. Y así, la cuestión fundamental de la *situación* del escritor –sin embargo, objetivamente tratada, puesto que da su verdadera trama al relato– permanece objetiva hasta el punto de que nunca se podrá saber si ha sido realmente percibida por el autor, o si se ha impuesto, sin que cuente su opinión, como un motivo fundamental, y lo bastante poco maleable como para escapar a toda toma directa: colocada ante la mirada del lector como una figura irreductible, a la cual ninguna modificación puede ser aportada y a la que no es posible hacer desaparecer dándole una "historia". Es por allí, paradójicamente, por donde Julio Verne es un verdadero *autor:* porque sin quizás haber tenido necesidad de intervenir, supo dejarse *imponer* esa interrogación decisiva que, en su propia obra, lo cuestiona a él mismo. Se comprende entonces que la obra de Julio Verne no tenga necesidad de ser *deshecha* por un crítico: ella misma da el principio de su descomposición.

C) *El tema revelador. La Isla: figura para una fábula o fábula para una figura: la Isla Misteriosa.* 1. *El tema como instrumento ideológico.*[33] Cuando Julio Verne escoge escribir la

33. La palabra "tema" está empleada aquí en un sentido libre de todas las determinaciones que se le dan ordinariamente.

largo de nuestro progreso en el estado de nuestro juicio, al mismo tiempo que nuestro gusto no será dañado: su lectura nos agradará siempre. ¿Cuál es, pues, ese maravilloso libro? ¿Es Aristóteles, es Plinio, ¿es Buffon? No, es Robinson Crusoe.

Robinson Crusoe en su isla, solo, desprovisto de la asistencia de sus semejantes y de los instrumentos de todas las artes, sin dejar, sin embargo, de proveerse para su subsistencia, su conservación y hasta procurándose una especie de bienestar. He allí un objeto interesante para cualquier edad, y que tenemos mil medios de hacer agradable a los niños. He allí como concebimos la isla desierta que me servía al comienzo de comparación. Ese estado no es, convengo en ello, el del hombre social; supuestamente no debe ser el Emilio; pero es sobre ese mismo estado que él debe apreciar todos los demás. El medio más seguro de elevarse por encima de los prejuicios y de ordenar sus juicios sobre las verdaderas relaciones de las cosas, es ponerse en el lugar de un hombre aislado, y juzgar todo como este mismo hombre debe juzgarlo, en consideración de su propia utilidad. Esa novela, desembarazada de todo su fárrago, comenzando con el naufragio de Robinson cerca de su isla y terminando con la llegada del barco que viene a sacarlo de allí, será al mismo tiempo la diversión y la instrucción de Emilio durante la época de la cual se trata aquí. Quiero que la cabeza le dé vueltas con ello, que se ocupe sin cesar de su castillo, de sus cabras, de sus plantaciones; que aprenda en detalle, no en libros sino sobre las cosas, todo lo que debe saberse en un caso semejante; que piense ser el propio Robinson; que se vea vestido con pieles, llevando un gran gorro, un gran sable, todo el grotesco equipaje de la figura, excepto la sombrilla que no necesitará. Quiero que se preocupe por las medidas a tomar si esto o aquello llegase a faltarle, que examine la conducta de su héroe; que revise si no ha omitido nada, si no había nada mejor que hacer; que señale atentamente sus faltas, y que lo aproveche para no caer él mismo en ellas en caso semejante; porque no dude en absoluto que él proyecte ir a hacer una construcción parecida: es el verdadero castillo en España de esta feliz edad, en la que no se conoce más felicidad que lo necesario y la libertad. (*Emilio*, L, III).

Vemos aparecer aquí la idea de que el individuo concreto es también ser genético: colusión de lo más abstracto y de lo más concreto.

Robinson es una ficción verdadera, a la manera platónica. En el momento en que Julio Verne escribe, Emilio no ha crecido, pero históricamente ha envejecido: le hace falta un nuevo Robinson.

No hay, por lo tanto, nada de episódico o de fútil en la selección del sujeto, sino trabajo sobre el tema ya constituido, variación, continuación de un motivo inicial, en el doble sentido

de una descomposición y de una restitución. La aventura, puesto que se trata de una novela de aventuras, se define desde el comienzo como un debate teórico, o temático.

Es decir que Robinson, tanto el antiguo como el nuevo, es aprehendido como una forma *representativa* y *didáctica:* contiene no sólo una historia de la cual sería el marco o el decorado, pero también una lección o una idea de la cual es la manifestación. En la isla de Julio Verne, de contornos dibujados con una precisa y cuidadosa irregularidad, nada, sino quizás fuera de tiempo, puede servir de pretexto para la anécdota. El tema expresa, demuestra —podría llamársele *demostrador*—, exhibe lo que podría designarse como un *motivo ideológico.* En este caso particular, el motivo es heredado del siglo XVIII; es el tema del origen. El tema no es un decorado exacto, enteramente legible en el instante en que se muestra; al contrario, es perpetuamente alusivo; animado de una especie de discursividad, da señales en el interior de una historia a lo largo de la cual se despliega: no es creado para sí mismo, surge en su forma visible pero ocultada por una tradición, que da también la historia de su sentido.

Si Julio Verne retoma el tema de la isla, es para mostrar su significación profundamente histórica: el motivo no tiene valor por su solo *contenido;* no es sino un instrumento, y lo que lo caracteriza es el poder que tiene de cambiar de sentido (su único peso le viene de la historia de sus sentidos).

El tema tiene el valor fechado de una herramienta que ya no tiene su forma cumplida o que ya no se adapta a su función y que es necesario reconstruir para conformarla a nuevas exigencias. La isla es, en primer lugar, un objeto privilegiado sobre el cual es posible poner en evidencia, desplegar las implicaciones de una serie *ideológica.* El tema es a la vez forma y razón de la serie: su figura visible y la ley de su encadenamiento. Es las dos a la vez, en una estrecha concordancia: ley del encadenamiento porque es también figura visible, y recíprocamente. Si se regresa a las distinciones utilizadas con precedencia, se ve que él realiza así la unión de los signos y de la fábula, por consiguiente, la disposición de la obra. A menos que retenga el secreto de su desunión y de este modo del defecto de la obra.

La isla es una cierta manera de mostrar –y– de unir, –mejor, de ordenar–, objetos ideológicos:[34] naturaleza, industria, ciencia, sociedad, trabajo, y aun en cierta medida: destino. Puede ponerse en evidencia ese carácter sistemático a propósito de la novela de Defoe.[35] Julio Verne no *expone* su isla misteriosa sino para referir los temas que le son propios a una representación dada, registrada por la historia de las ideas y por la historia de los orígenes, y darle así su verdadera dimensión. De este modo él sugiere que esta representación misma lleva, de una vez por todas, la marca de un período histórico. No es, pues, el propio origen el que se cuestiona: el motivo no es retomado a causa de su permanencia, o de la posible identidad de su contenido a través del tiempo, sino porque puede servir de término para una relación, porque distingue todavía más de lo que aproxima, porque permite comparar, a propósito de una obsesión común, dos realidades ideológicas.

Así la función instrumental de una temática, en un momento dado, determina el valor del tema hasta su punto inicial. El verdadero Robinson, el "primero", podía recorrer los verdaderos corredores de los verdaderos orígenes; aparecidos más tarde, nuevos Robinsones –ya sea que lo juzgan, lo nieguen o lo imiten– muestran que *el otro* no estaba allí sino para ellos, para que se les pueda estimar; o al menos que estaba allí para la misma cosa, igualmente representativo en el marco de una función común. Si la imagen de la isla puede ser retomada como el lugar común de una variación, es porque en todos los puntos de su historia ella retiene el mismo valor *ficticio*. Porque él la utiliza como un artificio, para mejor marcar una fecha sin tener necesidad de decirlo, de hacer la teoría de este uso, Julio Verne hace aparecer como de igual naturaleza la representación tal como había sido privilegiada por el siglo XVIII.

La isla, como tema, es un instrumento ideológico,[36] al igual que todas las demás representaciones simbólicas del ori-

34. Es decir, un material común a varios conjuntos ideológicos, *elementos*, que no adquieren sentido sino dentro de una disposición particular.

35. Ver, en anexo, un estudio sobre *Robinson Crusoe*.

36. Podría decirse que el tema, en su relación con la obra ideológica o representativa, tiene la misma consistencia que el concepto con relación a la obra teórica.

gen: el niño, el salvaje, la estatua, el primer hombre, el ciego. De otra parte, con el origen debe ser presentado ese momento privilegiado que marca la ruptura, el momento en que se *sale* del origen: el contrato, la educación de los sentidos, la educación; también pueden desempeñar ese papel, en la simbólica filosófica del siglo XVIII, motivos propiamente psicológicos:[37] el gesto de apropiación tal como lo describe Rousseau, o como en Marivaux, la sorpresa, que restituye la naturaleza humana a las condiciones de su aparición, y le da, al anochecer, el germen de una verdadera conciencia, por lo tanto, de un movimiento a partir del origen.

En función de estos motivos, el tema original, del cual partió Julio Verne, no había sido más explotado en sí mismo de lo que fue en su repetición; *Robinson Crusoe* no era tampoco una historia contada: detrás de ciertas peripecias, quedaba claramente la idea de origen como *revelación de un orden.* Y detrás de esta idea, también ella representativa, o más bien alusiva, había un modelo privilegiado de razonamiento, según el cual génesis y análisis se juntan en la unidad de un mismo movimiento: Condillac da a ese razonamiento su forma definitiva. No es porque haya verdaderamente origen, que hay en seguida génesis a partir de ese origen y después análisis de esa génesis; sino que hay origen porque es necesario analizar una génesis y porque hay que engendrar el objeto de ese análisis. Y es por ello que la idea de origen era un *instrumento teórico* irremplazable, al menos para resolver el problema que se planteaban quienes lo forjaron. Es interesante saber también —esto no puede ser desarrollado aquí— que ese motivo es el instrumento de una teoría que, en el momento que llega al estado de su perfecta configuración, lleva en ella, por una ironía del análisis y de sus gérmenes, los elementos de su crítica; y ello tanto ya en Defoe como más tarde en Rousseau.

Por consiguiente, hay que señalar la perspicacia implícita, y quizás ciega, de Julio Verne: el origen, él lo ve claramente, no es una manera de mostrar lo absoluto o el comienzo; sino que es una manera de determinar la génesis del orden, del encadenamiento. La isla es el lugar del origen, pero entonces el origen no

37. Hemos visto que en Julio Verne los motivos psicológicos desempeñan un papel análogo.

es un comienzo exacto: ella se despliega de inmediato en un relato que es una figuración de la génesis, y puede decirse que no tiene condición independiente de esta transformación. Además, la isla es el sitio por excelencia de la aventura: su forma y hasta su contorno, su figura, ya implican por sí mismos el movimiento de una intriga.

No es necesario enumerar, ni estudiar en detalle, todas las variaciones producidas por Verne sobre el tema de la isla; basta con saber que consideró transportarlo a partir de todas las condiciones posibles: *La escuela de los Robinsones*, *Dos años de vacaciones*, *La isla misteriosa*[38] ...Es más importante recordar que el *personaje* evidentemente simbólico de Robinson constituye en toda su obra una obsesión permanente. En efecto, Julio Verne no pierde ninguna ocasión de *diferenciar* la práctica a la cual se incorporan los personajes de una de sus novelas, oponiéndola a la práctica del otro, del de antes: Robinson, personaje casi histórico. A este respecto, por ejemplo, puede leerse en *Los hijos del Capitán Grant:*

> –¿Hay Robinsones por todas partes? – preguntó Lady Helena.
> –A fe mía, señora –respondió Paganel–, que conozco pocas islas que no hayan tenido su aventura de ese género, y el azar ya había realizado mucho antes que él la novela de su inmortal compatriota, Daniel Defoe.
> –Señor Paganel –dijo Mary Grant–, ¿quiere permitirme que le haga una pregunta?
> –Dos, mi querida "miss", y me comprometo a contestarlas.
> –Bien –repuso la joven–, ¿se asustaría usted mucho ante la idea de ser abandonado en una isla solitaria?
> –¡Yo! –gritó Paganel.
> –Vamos, amigo mío –dijo el mayor–, no va usted a confesar que ese es su mayor deseo.
> –No pretendo eso –replicó el geógrafo–, pero en fin la aventura no me desagradaría mucho. Me haría una vida nueva. Cazaría, pescaría, escogería como domicilio una gruta en invierno y un árbol en verano; tendría almacenes para mis cosechas; en fin, colonizaría la isla.
> –¿Usted solo?
> –Yo solo, si fuese necesario. Además, ¿se está solo alguna vez en el mundo? ¿No se puede escoger amigos en la especie animal, domesticar un cabrito, un loro elocuente, un mono amable? Y si

38. Y hasta ese extraño libro póstumo, que tal vez no es de Julio Verne: *Los náufragos del Jonathan.*

la suerte le envía un compañero, como el fiel Viernes, ¿qué más hace para ser feliz? Dos, amigos sobre un peñasco, ¡he allí la felicidad! Supongan al mayor y a mí. . .

—Gracias —repuso el mayor—, no tengo ningún gusto por los papeles de Robinson, y los desempeñaría muy mal.

—Querido señor Paganel —respondió Lady Helena—, he allí de nuevo su imaginación que lo transporta a los campos de la fantasía. Pero creo que la realidad es bien distinta del sueño. ¡Usted no piensa sino en esos Robinsones imaginarios, cuidadosamente lanzados en una isla bien escogida y a quienes la naturaleza trata como niños consentidos! ¡Usted no ve sino el lado hermoso de las cosas!

— ¡Qué! ¡Señora, no piensa usted que se pueda ser feliz en una isla solitaria?

—No lo creo. El hombre está hecho para la sociedad, no para el aislamiento. La soledad no puede engendrar sino la desesperanza. Es una cuestión de tiempo. Es posible que al comienzo las preocupaciones de la vida material, las necesidades de la existencia, distraigan al infeliz apenas salvado de las aguas, que las necesidades del presente le oculten las amenazas del futuro. Pero, luego, cuando se siente solo, lejos de sus semejantes, sin esperanzas de volver a ver su tierra y a quienes ama, ¿qué debe pensar, cuánto debe sufrir? Su islote es el mundo entero. Toda la humanidad se encierra en él y cuando llega la muerte, muerte espantosa en ese abandono, él está allí como el último hombre en el último día del mundo. ¡Créame señor Paganel, vale más no ser ese hombre! ... (*Los hijos del Capitán Grant*, II, 3).

Ese pasaje será comentado por sí mismo en todo lo que sigue; basta con destacar que allí se pueden leer los motivos esenciales de la reflexión verneana sobre las relaciones entre el hombre y la naturaleza: advertimos en el fragmento el tema de la colonización. La idea esencial puede ser dicha en dos palabras: Robinson se ha convertido en un personaje anacrónico: en el presente, para soñar son necesarias otras imágenes.

Para los viajeros de ahora, Crusoe será, pues, una nueva manifestación del *predecesor*, una nueva figura del padre. Fuera de ello, es evidente que el padre resulta aquí escarnecido: su fracaso o el carácter definitivamente relativo y provisorio de su empresa, que aparece retrospectivamente como "trucada", precede el éxito de ellos. Veremos también cómo con él aparece el padre en su forma esencial, puesto que es el *padre ideológico:* el debate entre el pasado y el presente, que da su consistencia a la mutación del presente en futuro, se establece también entre formas ideológicas; es este nuevo debate lo que da al libro de

Julio Verne su realidad *expresiva* y reveladora. Toda la cuestión vendrá a ser entonces saber si ese padre envejecido y sobrepasado, podrá ser formalmente eliminado, si el pasado podrá ser suprimido para que se establezca el futuro.

* * *

2. *El nuevo relato. La configuración de partida.* El motivo de la isla presta, pues, a los dos estados del relato, el viejo y el nuevo, la superficie de una forma común. Pero su organización interna, que se define por su *variabilidad*, está profundamente modificada en la partida: permite delimitar una configuración, o en términos novelescos, una situación inédita, en cuyo interior podrá desarrollarse una historia moderna.

La isla de Julio Verne debe significar en la partida un despojo absoluto, mientras que en Defoe ya está como llena, puesto que expresa la circularidad metódica del origen:[39]

> Los héroes imaginarios de Daniel Defoe... no estuvieran nunca en un despojo tan absoluto. No se encontraban al comienzo absolutamente desarmados frente a la naturaleza. Pero aquí, ni un instrumento, ni un utensilio. De nada, les era necesario llegar a todo. *(La isla misteriosa).*

La génesis ficticia que satisfacía a la ideología del siglo XVIII es una génesis fracasada: con los restos varados, el bien inicial, *toda* la sociedad se da a Robinson como en germen. Es que la sociedad es para él un atributo, una "propiedad": le es imposible proceder a su total reconstrucción. Al contrario, un nuevo período de la historia, una nueva sociedad, que los contemporáneos de Julio Verne están fabricando, parece capaz de pensar, y de hacer contar por sus escritores, su comienzo absoluto y, por consiguiente, de dominar completamente su evolución:

39. Aquí es necesario recordar la famosa crítica de las robinsonadas hecha por Marx y Engels, muchas veces repetidas por ellos. Pero viendo bien que ella apunta hacia el ensueño novelesco de los economistas en vez del propio Robinson Crusoe: hemos visto que él era el último en dejarse agarrar en la trampa de los verdaderos comienzos, bien instalado como estaba en la circularidad de un mundo ya engendrado. No es culpa de Defoe si algunos lectores, Ricardo entre otros, se han dejado agarrar en ella.

> En efecto, era por el "comienzo" por donde esos colonos iban a estar forzados de empezar. No poseían ni siquiera las herramientas y no se encontraban ni siquiera en las condiciones de la naturaleza que "teniendo el tiempo economiza el esfuerzo". El tiempo les faltaba... *(id.)*.

Entonces ellos van a rehacer —y es lo que mejor ilustra su futuro— todo el camino de la conquista de la naturaleza, ya recorrido por derecho: van a mostrar que están en posesión de su futuro en la medida en que son los dueños del pasado. Harán de nuevo ese camino desde su comienzo, lo que no quiere decir a partir de nada, como se verá más adelante: de otro modo la ficción tendría toda la gratitud de un ensueño diurno: y nada más alejado de las intenciones de Julio Verne.

Vemos que la trayectoria inicial de la aventura —por medio de un contraste entre varias figuras posibles—, parece restituir al proyecto ideológico toda su pureza y también su coherencia: los personajes lanzados al asalto de la naturaleza; en la medida en que radicalmente se distinguen del héroe de antes, se dan el programa de la burguesía conquistadora y borran todas sus ambigüedades. El origen tal como se representaba era un falso origen. Ha llegado el tiempo de mostrar el origen tal como es. Ese comienzo contradice aparentemente todo lo que acaba de ser dicho sobre el valor instrumental del tema: Julio Verne denuncia el carácter artificial de las robinsonadas, para poner en su lugar el verdadero relato del origen, variando el tema sólo para caer mejor en la imagen. Pero, estamos al comienzo del libro, ¿y quién nos dice que es allí donde verdaderamente comienza?

Acabamos de ver (en la última cita) que la falta de bienes es también una falta de tiempo. Ahora que ya no está permitido ocultarse en el origen, el desarrollo de la aventura no resiste más dilaciones. Así, la oposición entre las dos "formas" del origen —que aparece en la ocasión de una forma común: la de la isla—, se encuentra en una correlación psicológica donde se enfrentan prisa y lentitud. Robinson Crusoe tiene todo su tiempo, y hasta no puede actuar sino a condición de servirse de esos largos plazos que reemplazan para él instrumentos que no tiene. Cualquier cosa que emprenda, siempre tiene la posibilidad de escoger la vía más larga: la insuficiencia de sus recursos técnicos se equilibra con una inagotable *reserva de tiempo*.

Además, *Robinson Crusoe* es en un sentido la novela del tiempo que pasa. Los personajes de Verne, al contrario, están normalmente apurados: hemos visto que el tema de la prisa traduce, sobre el plano particular de las impresiones afectivas, la idea general de la industria; son todos como Lindenbrock, que tira de las hojas de las plantas de su jardín para hacerlas crecer más rápido: están sujetos a seguir lo más rápido que puedan, y aun *más* rápidamente, el recorrido ya seguido por la naturaleza. Es por esta condición que ellos merecen ser considerados como los amos del mundo, y del mañana, sobre el modelo de su amo común, cuya divisa es: *mobilis in mobili*. Esta rapidez que todos ellos tienen no es, pues, la simple figuración de su condición en los términos de psicología elemental. La impaciencia es un signo que dice mucho más: con Julio Verne asistimos a una brusca *aceleración de la aventura*, que invierte completamente su sentido; con relación al viejo hombre, no son sólo las intenciones o la forma de la empresa lo que ha cambiado, sino sus condiciones también. La aceleración de la aventura expresa una aceleración de la historia y, con ella, la aparición de lo nuevo.

Necesariamente, la naturaleza del héroe es al mismo tiempo profundamente modificada. Si los personajes de la isla misteriosa se diferencian de Robinson, quien dispone de los productos del trabajo social, no es porque están absolutamente desprovistos de toda clase de recursos. Simplemente ha cambiado el registro de esos recursos: hay privación absoluta, pero sólo en un aspecto.

En efecto, el sujeto de la empresa de construcción ya no es el héroe solitario, directamente enfrentado a la naturaleza, aun cuando la presencia de un mínimo de objetos técnicos legados por la sociedad engullida dé como el esquema de una mediación. Ahora hay desde el comienzo una sociedad real: el héroe es reemplazado por un grupo. El problema así completamente invertido: Robinson, a partir de los *resultados* de una actividad social debía recorrer toda la sociedad; tenía que reconstruir la sociedad, casi engendrada; y esta situación era claramente el signo de su necesaria impotencia. Ahora, se trata sólo de mostrar que la sociedad o el grupo que la representa es capaz de dominar completamente la curva de su actividad.[40]

40. Es necesario, naturalmente, destacar que esta situación, afirmada

Se ve muy bien, entonces, que Verne no "cayó" en la imagen del comienzo absoluto: simplemente sustituye una figura ilegítima del origen, o convertida en tal, por un tema completo, a partir del cual la aventura pueda tomar su verdadero sentido, es decir, un sentido *contemporáneo* también fechado. El sujeto de la modernidad no podría ser un hombre solo, que tendría la figura del pasado: el proscrito. Es un conjunto

con claridad desde el comienzo –y retomada en otras ocasiones: ver *Dos años de vacaciones*–, no distingue sólo *La isla misteriosa* de la novela de Defoe, sino también de otras novelas de Julio Verne que están organizadas alrededor de un héroe solitario y maldito (Hatteras, Nemo, Robur). Así, podría presentarse la obra de Verne repartiéndola en dos grandes grupos: tan pronto la aventura es conducida en la soledad y el secreto, tan pronto es vivida por una colectividad real. De este segundo tipo serían, al igual que *La isla misteriosa*, *Viaje al centro de la tierra* –donde la colectividad se presenta en una forma muy sencilla: el sirviente, el hijo y el padre, quien en este caso particular es un tío, pero es para mostrar que se trata como siempre de un falso padre, de un padre de adopción y no un padre natural– y *Los hijos del capitán Grant;* en todos esos libros, la misma estructura, a partir de cierto número de elementos fijos, es indefinidamente variada. Asimismo, los viajeros, que en lugar de ir "de la tierra a la luna", se dedican a girar en forma infinita alrededor de su objetivo, forman también el microcosmos de una sociedad:
"Además, yo los conozco, son hombres ingeniosos. Ellos tres llevan al espacio todos los recursos del arte, de la ciencia y de la industria. Con eso se hace lo que se quiere, y verá usted que saldrán del paso". Una particularidad esencial tiene el valor de una constante: quien en el grupo desempeña el papel del padre es siempre un padre aproximativo, que al final se encuentra desplazado por un padre natural, o al menos más natural; en esa medida, las novelas de la "familia" (puesto que la familia no puede construirse nunca sino alrededor de *otro* padre) son generalmente novelas del fracaso y de la decepción: con una excepción, *Los hijos del capitán Grant*, que confirma la regla. Ese detalle es capital, porque es el que constituye la bisagra estructural de esa serie de obras: revela finalmente que la novela donde una colectividad trata de apropiarse de su futuro, y que es también búsqueda de la naturaleza, no es más que una variación con respecto a la otra categoría de novelas, la del héroe aislado que *demuestra* a los demás que es el dueño de su porvenir en la medida en que es también la imagen de su pasado. No se trata, pues, de dos series independientes o contradictorias, sino de una verdadera implicación. La segunda categoría, aquella donde el grupo acaba por encontrar la naturaleza con la forma paternal del héroe, probablemente no es una simple derivación; es más importante porque es una cierta manera de reflexionar acerca de las novelas del primer género. Esas novelas animadas por una colectividad real son también las únicas que pueden ser definidas por el concepto de expresión o de revelación (y no sólo de figuración).

de individuos que se presenta bajo la forma de un material humano jerarquizado.

Primero la familia, no la familia biológica, claro está, sino una familia de hombres.[41] Por lo general está compuesta –pero numerosas modificaciones son evidentemente posibles– de un

41. Sería demasiado largo tratar de saber por qué las novelas de Julio Verne son, con algunas excepciones, novelas sin mujeres; y además eso no afecta el tema particular que se trata aquí. Sobre ese punto, Verne explicó él mismo, con evidente ingenuidad, en una entrevista al *Strand Magazine* de febrero de 1895 (este testimonio puede ser considerado a la vez como una pantalla y como una confesión):

> "El amor es una pasión absorbente que sólo deja muy poco sitio para otra cosa en el corazón del hombre. Mis héroes necesitan todas sus facultades, toda su energía, y la presencia alrededor de ellos de una encantadora mujer joven les hubiera impedido realizar sus gigantescos proyectos".

Así, el "caballeresco" Michel Ardan rehúsa de manera absoluta partir hacia la luna con una mujer:

> "Su intención no era tener descendencia en el continente lunar y trasplantar allí una raza cruzada de franceses y norteamericanos. Por lo tanto, se negó: ¡Ir a representar allá arriba –decía– el papel de Adán con una hija de Eva! ¡Gracias! No tendría más que encontrar serpientes" (*De la tierra a la luna*, cap. XXII).

Es necesario decir que si la mujer, demasiado fatigante, no está representada, se debe evidentemente en primer lugar a las exigencias que se imponían al público al cual estaban destinados esos libros: los jovencitos, a quienes era necesario dotar de sueños gigantescos, no de proyectos a su inconveniente medida. Debe decirse también que la mujer no está, sin embargo, ausente de la obra de Verne: su transparente presencia es, al contrario, indispensable, menos porque se realiza en ciertas figuras secundarias (la hija del capitán Grant, la inesperada "novia" de Phileas Fogg...), que porque es en ella donde, como último recurso, reposa el destino del hombre.

Pensemos en la única verdadera novela de amor que escribió Verne, colocando aparte *Las Indias negras: Un castillo en los Cárpatos;* la mujer no toma allí tal importancia sino porque se reviste con los atributos de una Eva futura: es el producto de la industria del hombre, la expresión última de sus poderes de reconstitución. La mujer representa, por consiguiente, el sorprendente poder de la ciencia, el producto más acabado de su trabajo; pero en la medida en que la ciencia es la naturaleza en movimiento, es también la imagen más perfecta de la naturaleza. Recíprocamente, en todas las novelas de Verne los papeles que no corresponden a personajes femeninos son desempeñados por la naturaleza misma (el mar, el interior de la tierra, su superficie), y sus transformaciones. La máquina, como se ha visto, es ese cuerpo que al hombre viste; la naturaleza, la mujer, es el dominio que él explora o cerca.

padre, de un hijo y de un sirviente que les es afecto de manera directa. El padre es un padre moderno, un padre nuevo; es por lo que también es un padre de reemplazo, por oposición a la vez al ancestro mitológico (Robinson) y al padre natural, que es dado y no conquistado (ver *Viaje al centro de la tierra* y *Los hijos del Capitán Grant*).[42]

En *La isla misteriosa*, el grupo inicial, que constituye también con relación al resto de la población de la isla una élite claramente distinta, se repartió de este modo: un padre adoptivo, que es también el ingeniero (el que fabrica); el reportero: el que observa, que recuerda y también que cuida; el joven que dispone de un conocimiento, en forma de reconocimiento propiamente milagroso de la naturaleza virgen (las esencias, las razas). No se trata, pues, de la reunión de individuos separados, sino de una colectividad verdadera, organizada según la repartición de sus funciones esenciales.

Al lado del grupo inicial e iniciador, está claramente separado, el de los ejecutantes y de los entretenedores, inferior al primero.[43] Está constituido por: el marino, el que come y

42. Esa última novela es mucho más compleja que las demás, primero porque el papel del padre de adopción se desdobla en un padre afectuoso y grave (Glenarvan) y un padre sabio y cómico (Paganel); luego porque el verdadero padre se revela también como el final y el objetivo de la conquista, en la medida en que el asunto del libro es explícitamente la búsqueda del padre, la novela termina con el reconocimiento de un dominio de la naturaleza, y es el único ejemplo de ese género; sin embargo, esta conquista se hace pasando por ciertas etapas esenciales, en particular el episodio de Ayrton, que enuncia *La isla misteriosa*, y corrige esa demasiado sencilla estructura restituyendo la distancia y la discordancia entre la naturaleza y la obra del hombre.

43. Esa separación entre dos subgrupos muestra muy bien que si el grupo, elemento de sociedad, es simbólico, no remite a la idea abstracta de sociedad (un conjunto de individuos) sino a una forma precisa de sociedad, a un estado de sociedad, al cual ha llegado en el momento en que escribe Verne: esa división muestra que la repartición de los individuos dentro de ese "elemento de base" no está sólo regulada en una perspectiva funcionalista. El lugar devuelto a la función debe ser previamente determinado a partir de una división más fundamental: la que, según los términos empleados en el *Discurso sobre el espíritu positivo* por Augusto Comte, treinta años antes de que Julio Verne se pusiera a escribir, y justo en el momento en que se elabora el *Manifiesto del Partido Comunista*, distingue entre los "empresarios" y los "operarios". La sociedad tal como la ve Verne en su grado cero, tal que si se le resta algo ya no hay sociedad, conserva su proletariado.

clasifica[44] las cosas de acuerdo a su comestibilidad (es así la caricatura del verdadero conocimiento, no porque lo subordine al interés, sino porque la norma que ha privilegiado es irrisoria). También están: el negro, el que obedece; el mono, superior a los dos precedentes porque se define a la vez por su docilidad y su voracidad; y finalmente el perro, que es un magnífico instrumento de transmisión, verdadero equivalente de lo que será, al final de la novela, un objeto natural: la electricidad. El perro es el único capaz de poder asegurar ciertos enlaces, de formar determinados presentimientos que posteriormente se harán esenciales: desde el comienzo, conoce a Nemo, al menos reconoce su presencia; pero ese saber evidentemente no puede ser comunicado sino por medio de signos enigmáticos.

Más tarde vendrá a agregarse un nuevo elemento, claramente separado del grupo inicial: Ayrton, quien permanece fuera de la división, porque tiene un papel distinto que desempeñar. También está Nemo, invisible hasta el fin; por el momento puede decirse que es la personificación de la isla.

Con ese germen de sociedad es dado lo que significa para Julio Verne la cohesión de la sociedad, su armadura: el saber, el ingenio, es decir, *un determinado estado de la ciencia.* No una ciencia detenida, pasada como una cosa, sino el saber tal como se encarna en un individuo que está allí para hacerlo vivir, para aplicarlo: un ingeniero, o más bien el ingeniero, porque Cyrus Smith no es un especialista, encerrado en una determinada región de la actividad industrial:

> ¡El ingeniero era para ellos un microcosmos, un compuesto de toda la ciencia y de toda la inteligencia humana! Tanto valía encontrarse ante Cyrus en una isla solitaria, como sin Cyrus en la más industrial ciudad de la Unión.

Así, él es "más que un hombre", puesto que en él se ha recogido toda la historia de las sociedades. Su presencia diferencia también la aventura moderna de la que vivía Robinson, "para quien todo era milagro por hacer". Toda la promesa de *explotación* contenida en esa habilidad se apoya no en el trabajo de la ficción, o del misterio, sino en una certeza

44. Hay en Verne una obsesión de la clasificación: ver también *Veinte mil leguas de viaje submarino.*

historica. Cyrus Smith no está tan confiado sino porque sabe que él se ha como acumulado la historia en su línea más positiva: lo esencial está resumido en él.

A todo eso se agrega, naturalmente, y hasta es por allí por donde se hubiera debido comenzar, el objeto a transformar, la materia de la aventura, la naturaleza virgen: "esa isla a la cual ellos iban a solicitar subvenir a todas sus necesidades". Pero no se trata de *otra cosa:* la naturaleza no es más que el revés de la ciencia, puesto que se corresponden rigurosamente, siguiendo las líneas de una armonía que, ella, no es misteriosa. Todo el trabajo de los nuevos Robinsones será redescubrir esta armonía, ponerla al día: empresa perfectamente inédita allí donde no se ve, en absoluto, la mano del hombre.

> El ingeniero tenía confianza porque se sentía capaz de arrancar a esa naturaleza salvaje todo lo que sería necesario para la vida de sus compañeros y para la suya...

En ninguna parte, pues, se cae en el mito de la naturaleza hostil al hombre; al contrario, ésta colabora en todos los momentos de su empresa: por derecho ella está ya informada por la ciencia y es una reserva inagotable de productos de laboratorio.[45]

> Amigos míos, esto es mineral de hierro, esto es pirita, esto es arcilla, esto cal, esto carbón. He allí lo que nos da la naturaleza, *y he allí su parte en el trabajo común.*

Sin embargo, esta naturaleza, que constituye el verdadero objeto de partida (la materia prima de la aventura), esconde también, pero en otra parte, el *misterio.* La isla es, en efecto, curiosamente *completa:* en ella se encuentra toda la naturaleza,

45. Al igual que constituye además una inagotable reserva de objetos de arte: ver en particular *Veinte mil leguas de viaje submarino.* Aquí también, en una simple profusión, donde el sincretismo natural reúne todos los estilos, la isla presenta *por adelantado* el museo de todas las obras por hacer (recordar al respecto, en un texto ya citado, las "ruinas eternamente jóvenes"):

> "Esa cúpula ofrecía una pintoresca mezcla de todo lo que las arquitecturas bizantina, romana y gótica han producido por la mano del hombre. ¡Y sin embargo no era más que la obra de la naturaleza! Ella sola había cavado esa maravillosa Alhambra en un macizo de granito".

al igual que todas las reservas de la habilidad científica están a disposición del ingeniero. Esta plenitud de medios, que da a la aventura su simplicidad demostrativa, requiere sin embargo, ella también, una demostración; no puede ser solamente dada y admitida como un hecho, como lo destaca Cirilo Andreiev en su prólogo a la edición en ruso de las *Obras Completas* de Verne (ver *Europe*, abril de 1955, p. 33):

> La isla Lincoln, como la han bautizado los colonos, es verdaderamente una isla misteriosa, extraordinaria. Parece haber sido creada de manera expresa para las novelas de aventuras cuyos héroes naufragan; salvo para esos críticos que han escogido como profesión "denunciar" los errores científicos de Julio Verne. No hay, y no puede haber, en las islas del Océano Pacífico ni orangutanes, ni onagros solípedos, ni canguros. La riqueza mineral de la isla no es más verosímil. Casi en la superficie de la isla, los colonos encuentran arcilla, cal, pirita, azufre, salitre. Julio Verne conocía las imprecisiones de su novela. Aún más, las introdujo con pleno conocimiento de causa. La isla misteriosa es el símbolo del universo, la alegoría de nuestro globo terrestre entregado al dominio de la humanidad. La isla misteriosa es la novela de una sociedad humana ideal frente a frente con la naturaleza.

Esta regularidad en la potencia que llena la isla, como si toda la naturaleza se hubiera amontonado en ella, no puede producir sino sorpresa. O sea, que esta *simbolización* no marca sólo el contenido de la novela; no deja de afectar a los habitantes de la isla. Cuando, desde una cumbre, logran contemplar sus contornos, se sienten extrañados por la forma ya *trabajada* de su irregularidad demasiado manifiesta. Es para ellos la primera irrupción del misterio. La isla se parece demasiado a la naturaleza, lo cual toma para ellos esta forma: la isla se parece demasiado a una isla.

Por lo tanto, de una vez por todas están dadas: la naturaleza, la sociedad (reducida a su más simple expresión) y la ciencia. No falta sino aportar el trabajo, mostrar de qué es capaz la actividad humana cuando tiene a su disposición esos *elementos*. Vemos bien que la continuación del tema del origen no se desenvuelve en absoluto en el sentido de una utilización mítica: la demostración está perfectamente adaptada a las condiciones en las que el problema está planteado, para la verdadera sociedad que Verne representa. Al menos el relato será fiel al problema tal como surge ante la *conciencia* de una

sociedad. La ficción novelesca debe servir de expresión perfecta a la construcción *real* del futuro. Y los hombres que Julio Verne trata de instruir (hay que recordar que el proyecto de una biblioteca educativa, realizado por Hetzel) tendrán que emprender una tarea semejante, piensan tener que emprender una tarea semejante.

¿Qué es necesario construir? Una nueva América. Estamos, entonces, muy lejos de una robinsonada, en el sentido ordinario de la palabra (que no tiene, además, mucho que ver con la novela efectivamente escrita por Defoe): Julio Verne se esforzó en *reducir* toda posible forma de exotismo; sus lectores no deben descubrir lo nuevo, sino anexarlo. Cuando los habitantes de la isla deciden bautizar sus puntos esenciales, escogen *viejos nombres*, que conducen la nueva tierra a no ser más que el reflejo de la que ellos acaban de dejar: son necesarios nombres que "recuerden a América", como por ejemplo "el pequeño Ontario". Así, el problema es reconstruir a partir de una norma, por un esfuerzo de identificación: innovar es repetir. Es lo que define, para Julio Verne, el tema de la colonización.[46]

> ¡Haremos de esta isla una pequeña América! Construiremos ciudades, estableceremos ferrocarriles, instalaremos telégrafos, y un buen día, cuando esté bien transformada, bien preparada, bien civilizada, la ofreceremos al gobierno de la Unión.

No es, pues, en absoluto cuestión de inventar, o siquiera de fabricar lo nuevo,[47] sino solamente de reproducir lo posible a partir de sus condiciones (y no, como Robinson, a partir de posibles ya realizados). Y ese programa es la ilustración burguesa por excelencia del tema: amo y poseedor de la naturaleza.

A partir de esa iniciación, ya visibles en ella como arrollados en el germen, deben desarrollarse: la intriga ficticia, el relato concertado. Ya no subsiste ninguna distancia —sino, quizás, ciertas ambigüedades que, llegado el momento, se resuel-

46. Una colonización ideal de las tierras vírgenes, que no debe confundirse con una colonización política, claramente rechazada, de otra parte; es por ello que la isla llevará el nombre de Lincoln.

47. Es por esto que no es justo interpretar la obra de Verne clasificándola en el género de la utopía.

ven de manera inesperada–, y por lo tanto ninguna posibilidad de *discordancia* entre la decisión de representar un proyecto ideológico y el trabajo que le proporciona una figura; es por ello que se puede hablar, con todo derecho, de tema expresivo.

Es fácil seguir la línea de las realizaciones sucesivas que transforman la naturaleza por medio de la industria. "El claro era transformado en fábrica". Esta línea parte del horno de cerámica, pasa por la metalurgia (desde las técnicas más primitivas), para llegar al punto extremo: la utilización de la electricidad, la fabricación del telégrafo, con el cual, como se verá, la línea se quiebra al mismo tiempo que la aventura sufre un cambio cualitativo.[48] Así se llena una separación que finalmente no es sino una falsa separación[49] –al nivel de las premisas no hay ninguna distancia entre los términos a unir–, puesto que la naturaleza *se presta* a la aventura de su transformación, como los animales vienen por sí mismos a hacerse domesticar.

> Decididamente, Pencroff había tachado la palabra imposible del vocabulario de la isla Lincoln.

La prueba de la ficción

Lo que da al libro su verdadero asunto, y también su sentido, es que a medida que avanza la historia, ese esquema es profundamente alterado y hasta invertido. La línea de las realizaciones ideológicas se quiebra en el momento en que cruza el desarrollo de otra intriga, que parece más *real* en la medida en que fuerza a reconocer la persistencia de otra forma de la

48. En efecto, esta invención *cumplida* pondrá a los colonos en relación con *otra cosa* (es por su intermedio como Nemo los convoca): los hace tambalear hacia fuera de la simple línea ciencia-naturaleza y les impone una prueba decisiva. No deja de ser interesante recordar que la electricidad es una de las figuras centrales de la obra de Verne, así como el volcán que rápidamente va a desempeñar también un papel catártico. Se confirma así que a ciertas figuras está unido un sentido precisamente revelador, que consiste en indicar la distancia necesaria entre el proyecto y su realización. En el momento en que recortan una figura decisiva, que es el sitio de un problema, las demás figuras ya no son instrumentos arbitrariamente manejables; no pueden servir más para no importa qué".

49. "–¿Qué nos falta? ¡Nada!
–Solamente... ¡todo!" Un todo que no es nada, y viceversa. Es así cómo el cambio se manifiesta a través de la permanencia.

ficción. No es por azar si, en este momento, ese libro de aspecto independiente reanuda con otros libros un nexo que había roto. La relación de la nueva ficción con la pasada se convierte en algo distinto de una relación crítica: un conflicto real.

En efecto, la presentación del *comienzo*, de esos primeros términos a partir de los cuales se desarrolla la aventura, es progresivamente cuestionada. Los colonos no son colocados ante una naturaleza *nueva* —que sería el equivalente o el complemento del saber del ingeniero—, sino paradójicamente sin saberlo, depositados en la superficie de una "isla misteriosa". Es necesario, pues, retomar por completo los antecedentes del problema.

La idea de ese nuevo comienzo está dada por la forma "artificiosa" de la isla: ésta salta a la vista, desde que los colonos pueden dibujarla, desde la cumbre de la montaña central, que es también un volcán. Precisamente es la presencia del volcán lo que hace ver que ese trozo de naturaleza no es sino un producto artificial. La isla no es el lugar de un comienzo, sino una *finalización.*[50] Es la última huella de un continente desaparecido; es lo que explica la riqueza de sus recursos: presenta en una forma reducida, condensada, todo lo que queda de una tierra; es un "resumen" de todos los aspectos que presenta un continente. Así parece explicarse el misterio: el carácter totalmente desacostumbrado de la isla está representado por el tema del volcán, fundamental en Julio Verne.

Pero muy pronto se ve que la isla tampoco está desierta: si no ha sido tocada y, por consiguiente profanada, por la mano del hombre —si por lo tanto puede servir de instrumento para una prueba, prueba real: es decir, productiva, y para una iniciación a los náufragos del aire—, sin embargo está habitada por una forma invisible, "una fuerza desconocida". La presencia de esta fuerza se manifiesta prontamente desde la llegada a la isla: ver el episodio del combate bajo las aguas del lago. Se hace indiscutible en el momento en que dentro del cerdo matado en un bosque de la isla se descubre un grano de plomo: de una manera que, esta vez, recuerda en mucho la temática de la

50. Ese tema, de este modo presente desde el comienzo, no tomará todo su sentido sino al final del libro.

novela de Defoe, esta partícula de metal parece llevar con ella la existencia de la humanidad entera en tanto es la única en producir objetos técnicos.

Entonces se suceden, cada vez más próximos, signos indescifrables, "hechos inexplicables" que tienen la asombrosa particularidad de ser siempre favorables a la empresa de los colonos. En ese momento, la novela está muy cerca de ceder a la tentación de imágenes maravillosas:

> El ingeniero no sabía qué pensar y no podía contenerse en concebir complicaciones extrañas,

y los colonos, en efecto, empiezan a pensar en la religión, en la Providencia. Sin embargo, no se dejan seducir por esta demasiado fácil solución, y tratan de establecer las relaciones de ese nuevo problema con el que creían estar intentando resolver:

> Unicamente Cyrus Smith esperaba con su paciencia habitual, aunque su tenaz razón se exasperaba al sentirse ante un hecho absolutamente inexplicable, y se indignaba al pensar que a su alrededor, encima de él quizás, se ejercía una influencia a la cual no podía dar un nombre.

Aparece, entonces, con gran rapidez el hecho de que la experiencia está completamente *trucada:* la isla salvaje y desnuda no es más que un decorado por medio del cual los personajes[51] son llevados a la isla en engañosa ficción del siglo XVIII. La misteriosa "fuerza" los remite a su condición de Robinsones de la cual los creíamos definitivamente librados; y en un momento crucial les envía la caja varada que contiene, acomodada en un mínimo de espacio, toda la panoplia del perfecto Robinson Crusoe: "nada falta"; su aventura se hace entonces idéntica al motivo que, por contraste, servía para distinguirla.

No es, pues, por azar que estos restos no hayan sido, esta vez, *dados* desde el comienzo: es precisamente ese retraso lo que subraya la facticidad de la *partida ideológica.* La irrupción

51. En el sentido en que se habla de los personajes de una pieza de teatro.

de este nuevo añadido aniquila por completo la idea de conquista. De otra parte, la caja contiene también, a manera de mensaje, un libro, la Biblia, como por casualidad abierta en un pasaje marcado con una cruz: "Quien pide, recibe; y quien busca, encuentra". Era precisamente el tema de la transformación industrial y burguesa de la naturaleza, pero ahora ha cambiado por completo de sentido: la búsqueda ya no se entiende sino como una relación entre *lo que* da y *los que* reciben. Así, el problema de la relación del hombre y la naturaleza se encuentra planteado de manera nueva.

Es aquí donde se sitúa la historia alegórica de Ayrton: signo irrefutable de la mutación del sentido es el episodio del hombre abandonado. Los colonos descubren, en una isla vecina de la suya, la verdadera isla de Robinson: el capitán Grant ha tenido allí una experiencia cercana a la del gran ancestro, y es allí donde para castigarlo por su traición, se ha relegado al convicto Ayrton, con la promesa de venir a buscarlo en el momento (naturalmente indefinible) en que su falta hubiera sido expiada. Ayrton disponía también desde el comienzo de una adquisición no despreciable: toda la instalación realizada por el capitán Grant; pero no pudo soportar una completa soledad y progresivamente se fue acercando al estado animal. Cuando los colonos lo encuentran, ha perdido el lenguaje, y su regreso al estado civilizado, es decir, al estado de explotador y de colonizador, es problemático: en efecto, no se hará sino al precio de una muy lenta reeducación. Esta variación alrededor del motivo de aislamiento es interesante, porque da a los colonos el secreto de su situación: su éxito se mide con la escala del fracaso de Ayrton; resulta, pues, que se les ha planteado un problema idéntico.

La tarea que se les impone no es natural (no están conquistando la naturaleza realmente); es una acción simbólica a cuyo término podrán hacer valer un cierto número de *capacidades*, pero no la realidad de una empresa de transformación. Ayrton se perdió (moralmente, se entiende), y lo hemos perdido, en la naturaleza. Así el rescate ético puede servir de ilustración para la búsqueda industrial. En ambos casos son puestos a prueba valores y el trabajo real importa poco: en el caso extremo, hay una función únicamente pedagógica, puesto que para el adolescente del grupo la aventura es la ocasión de

una iniciación completa, o casi. De igual manera, tal como ya Rousseau consideraba a Robinson, el propio libro es instructivo para sus lectores. La tentación tal como se presentaba al comienzo es, por consiguiente, falseada: la isla no es la naturaleza virgen, sino el sitio preparado para una experiencia o una experimentación; allí no se avanza sino lo mismo que se avanza en un laberinto, inútilmente y en busca de un punto de partida.

Así, la idea de una adecuación entre la naturaleza y la ciencia es también cuestionada; no porque sería menos real que soñada nada más, sino porque la imagen del laboratorio[52] que implica es ambigua. La aplicación del saber a un material natural no es sino la consecuencia de una aplicación de la naturaleza a ese saber, y esta segunda especie de aplicación, que por derecho se convierte en la primera, es un misterio histórico:

> (Pencroff): –Señor Cyrus, ¿cree usted que haya islas para náufragos? ... ¿islas creadas especialmente para que se pueda convenientemente naufragar en ellas y en las cuales pobres individuos siempre puedan salir de apuros?
> –Eso es posible –respondió sonriendo el ingeniero.
> –Eso es seguro, señor –replicó Pencroff–, y no es menos cierto que la isla Lincoln es una de ellas.[53]

El interés de esta lenta transformación de la idea que los colonos se hacen de su empresa es evidente: entonces hacen el encuentro de la *ficción* misma, y la novela que era el comentario contradictorio de otra novela comienza a reflexionar sobre sí misma. La ficción ya no está en la representación de la realidad, sino en la propia realidad representada.

> A partir de ese día, Pencroff pareció estar preocupado. Esa isla, *de la cual hacía su propiedad personal*, le parecía que ya no le pertenecía toda entera y que la dividía con otro dueño al que se sentía sometido.

52. Recordemos que para Julio Verne la naturaleza es un "laboratorio natural".
53. Esta idea, que es presentada aquí medio en serio, se convertirá en *La escuela de los Robinsones* en un tema risible, el pretexto de una bufonada. Entonces aparece que la conquista de la naturaleza simbolizada por una isla virgen es un sueño, y una diversión, de millonario.

La ayuda del "que hace por nosotros todo lo que no podemos hacer por nosotros mismos" es con gran exactitud de doble filo, y por ello suscita una doble reacción: de admiración y de rechazo; la primera indica la renuncia a la meta inicial, la segunda su permanencia:

> Esta protección invisible que reducía a nada su propia acción, irritaba y conmovía a la vez al ingeniero.

Porque el efecto esencial de ese socorro superfluo[54] es mostrar a los conquistadores que son *objetos* de una acción y no sus sujetos con igual título que la naturaleza; y así el problema inicial no tiene más sentido. Su aventura se hace entonces precisamente análoga a la prueba simbólica que soporta Ayrton por motivos diferentes en *apariencia:* él también fue enviado a la naturaleza para que se rescatase identificándose con ella.

Si la isla está "trucada", es facticia, fabricada, es porque de hecho no es más que *la forma visible de una voluntad:* Nemo, escondido en la cavidad del volcán, es el artista secreto del decorado. Es por ello que en el momento en que Nemo muere, la isla no puede hacer más que desaparecer, regresar con él al mar original del cual era la muy fugitiva emanación. Cuando termina la prueba para los colonos, cuando el navío del capitán Grant viene a poner término a la penitencia del hombre abandonado, con una naturaleza ilusoria desaparece todo lo que había sido construido sobre ella: no queda ninguna huella del trabajo cumplido; los colonos no pueden fijar nada del objeto de su búsqueda. Ya no son lo que creían ser: los agentes de un cambio real. La tentativa de colonización ha fracasado.

Queda por comprender el sentido de ese desvío; queda por saber cómo la irrupción de la forma del libro en el desarrollo de lo que cuenta ha podido cuestionar todo, y *por qué el cuestionamiento de la ficción es efectuado por la propia ficción.* Es decir, que va a ser necesario proceder a descifrar nuevos signos.

El error de Nemo

Por medio de la intervención de la "fuerza", misteriosa y

54. Pero, si lo es de hecho, nunca podremos saberlo, y todo está allí: la demostración se ha hecho imposible.

eficaz, el relato es traído a su punto de partida, puesto que las propias condiciones de la aventura son cuestionadas: lo que aparece ahora como indicio exige una nueva interpretación. Los colonos no tenían que vérselas con la naturaleza misma, sino con otra realidad que ahora es necesario identificar. Es esta identificación la que da su nuevo asunto a la fábula: ahora que ya no se trata del tema "trabajar para conocer", es necesario encontrar las razones de un éxito ilegítimo. La naturaleza "natural" no planteaba problemas de ese género: fuente sincera de eficacia, reserva de realizaciones verdaderas, producía a la vez el saber de su potencia y, por consiguiente, la explicación de una fatalidad necesaria; la naturaleza era entonces la ciencia de ella misma: principio de todas las racionalidades, no tenía necesidad de recurrir a razones externas para justificar su poder. Pero cuando se trata de una naturaleza "misteriosa", donde el trabajo es demasiado fácil, donde un esfuerzo justo ya no es la garantía de la conquista, se hace sentir entonces la exigencia de *otro saber*, que no sea más la emanación de la naturaleza, sino una clave exterior, a partir de la cual se revelará una potencia sobrenatural. Así, la historia, como en tantas otras novelas de Julio Verne, se cuenta por intermedio de una experiencia de desciframiento. Es necesario traducir a otro lenguaje los supuestos falsamente naturales del comienzo para reabsorber el artificio por medio del cual la aventura resulta comprometida.

Esta búsqueda de una nueva racionalidad podría muy bien acabarse en un conjunto de imágenes sobrenaturales: esta posibilidad ya ha sido encontrada, al menos una vez. Y tal conclusión no sería sorprendente con relación a Julio Verne, quien en la primavera de 1884, va a solicitar en Roma la aprobación de León XIII; y se informa que fue "felicitado por la pureza y el valor moral y espiritualista de sus obras" (Madame Allote de la Fuye. *Julio Verne, su vida, su obra*. Edic. Kra. 1928, cap. 18). Y *La isla misteriosa*, al mostrar el fracaso relativo de la industria humana, o colocándola en la dependencia de una providencia –¿pero cuál? – que no se acomoda a los progresos de la historia sino en la medida en que ella misma los ha preparado, podría muy bien ser considerada como una novela católica, fiel a la ortodoxia de los proyectos de educación, considerando que según Roma educación significa depreciación de todo esfuerzo estrictamente científico de explicación

del mundo. Julio Verne, al recordar a los ingenieros la necesaria sumisión de su saber a los misterios revelados, al luchar junto a Huysmans, Drumont,... Leo Taxil, al agregar una nueva arma a todas las que ellos ya habían reunido (estetismo, fraude, fanatismo), para devolver lo sobrenatural a conciencias que comenzaban a olvidarlo demasiado, dio una buena muestra de "valor moral" para el Papa burgués, y una hermosa contradicción de más en una obra dedicada al "progreso", contradicción poco misteriosa esta vez.

No era tal el designio de Julio Verne. El libro de M. Moré muestra, por otro lado, de manera convincente cómo su vida y *su obra entera* excluyen la posibilidad de semejante conformismo. Si Julio Verne permanece necesariamente discreto sobre este punto, y lo más frecuente es que no defienda su laicidad sino de manera negativa, es decir no atacándola, también resulta que sus adversarios implícitos no se equivocaron. Quince años antes de la visita al Papa, a comienzos del 68, Veuillot escribía a Hetzel:

> No he leído los Viajes extraordinarios del señor Verne. Nuestro amigo Aubineau me dice que son encantadores, salvo una ausencia que no daña en nada, pero que desembellece todo, y que deja las maravillas del mundo en el estado de enigmas. Es bello pero es inanimado. Falta alguien... (Citado por A. Parmenie y Bonnier de la Chapelle. *Historia de un editor y de sus autores, Hetzel.* Edic. Albin Michel. 1953, p. 489).

Está muy bien dicho y revela también una perfecta perspicacia. No resulta indiferente tampoco encontrar en ese "juicio" los mismos términos del problema que acaba de ser planteado: ¿qué mediación permitirá pasar del *enigma* a las *maravillas*, y viceversa? Julio Verne concuerda con Veuillot en que rechaza –la estructura de su novela nos lo ha mostrado suficientemente– dejar a la ciencia el papel de esta transición; pero, sin embargo, no da la respuesta esperada, y es ese doble rechazo lo que da a la novela su verdadero sentido y, ciertamente, su valor *educativo*.

Además, la solución sobrenatural sólo se evoca de pasada, y con una trivialidad claramente recalcada:

> ¡No soy curioso, pero daría uno de mis ojos por ver frente a frente a ese extraño! ¡Me parece que debe ser hermoso, grande,

fuerte, con una bella barba, cabellos como rayos, y que debe estar acostado sobre nubes, con una gran bola en la mano!
—Pero, Pencroff —repuso Gedeón Spilett—, es el retrato del papá Dios lo que usted nos está haciendo.
—Es posible, señor Spilett, pero es así como me lo figuro.

Nemo, presencia ausente pero actuante, dios oculto y eficiente es un falso dios, al igual que es un falso padre, así que va a parecer si no una caricatura, al menos la imagen de un fracaso, trazado a mitad de camino entre el respeto y el irrespeto. Dispone de medios superiores, *pero sigue siendo un hombre*. Además, su poder inmenso puede ser medido por analogía:

Si la intervención de un ser humano ya no resulta por más tiempo dudosa para nosotros, convengo que tiene a su disposición medios de acción fuera de aquellos de los cuales dispone la humanidad. Allí está otro misterio, pero si descubrimos al hombre, se descubrirá también el misterio.

El signo puede entonces ser descifrado; bastará con la claridad de un encuentro. No es necesario tratar de decir menos bien lo que ha sido de la mejor manera:

Aunque algunos hombres tengan la ventaja de dones que la naturaleza no concedió en absoluto a otros, no decimos que los primeros se sitúan por encima de la humanidad, a menos que sus dones (sin paralelos) no puedan ser colocados bajo la definición de la naturaleza humana. Por ejemplo, la estatura de un gigante es excepcional, y sin embargo humana. La facilidad de improvisación poética no se da a todos, y sin embargo es humana. También humana es la aptitud para imaginar diferentes objetos, con los ojos abiertos, con tanta vivacidad como si se les tuviera delante. Por el contrario, si alguien dispusiera de un medio para captar las ideas y los principios de conocimiento negadas a los demás hombres, no permanecería más dentro de los límites de la naturaleza humana. (Spinoza. *Tractatus theologico politicus*, nota marginal del primer capítulo).

Precisamente lo que distingue a Nemo es que no dispone de tales dones, no dispone de tales principios, y que sin embargo ha sabido utilizar las "ventajas naturales" de la humanidad, de manera de ir más lejos de lo que acostumbra hacerse en el camino del invento y de la conquista; mejor que cualquier

otro; él ha sabido utilizar el poder de *formar imágenes nuevas.*

Sin embargo, tal descripción sigue siendo insuficiente porque procede sólo por la vía negativa: queda todavía por contestar la pregunta precisa de una *identificación.* ¿Quién es Nemo? Por consiguiente, la primera verdadera respuesta a esta pregunta será dada por la analogía de su condición con la de Ayrton, el hombre abandonado que debe obtener su rescate padeciendo las circunstancias de una soledad simbólica. También Nemo, como si estuviese sometido a una prueba, tiene necesidad de ser juzgado, y es precisamente lo que pide a los colonos en las últimas páginas del libro:

> ¿Qué piensan de mí, señores? ¿Me he equivocado? ¿He tenido razón?

Es así como la novela de hecho queda descentrada con relación a lo que antes había parecido su preocupación esencial: el tema de la conquista esconde el de la prueba. Y esto debe ser bien comprendido: no es necesario decir que no ha habido conquista porque la empresa estaba precedida por una conquista anticipada. Al igual que los colonos, Nemo no es un conquistador; se encuentra exactamente en la misma situación que los hombres que ha querido engañar.

Y es así como se *rechaza* la solución sobrenatural. Nemo no hizo más que dirigir hacia otros la prueba que le había sido impuesta. Es tan Robinson como ellos, y hasta el más Robinson de todos. Es el verdadero Robinson, por lo tanto, los demás no son sino imitaciones.

Es a la vez un falso dios y Robinson: de la divinidad se dio solamente el decorado, la soledad.

> Muero por haber creído que podía vivirse solo.

Si Nemo hizo del trabajo de los colonos una empresa enteramente facticia, lo que Marx llama como Julio Verne una robinsonada, es porque es una potencia retrógrada y al mismo tiempo milagrosamente exploradora: utilizó *al revés* su inagotable reserva de medios racionales, no para construir una sociedad mejor sino para organizar el trayecto, veinte mil leguas y algunas más, de una vida solitaria. Se *paseó* sobre las vías de una conquista de la naturaleza: y así permanecerá profundamente, hasta el final de su empresa, como aficionado, que necesita de otros aficionados a quienes hacer apreciar su obra,

aun cuando para ello tenga que menospreciar la propia, que *no es más que el reflejo de aquélla.* Está obligado, para ver el futuro que él da a la humanidad, a forjar una imagen retrospectiva de ella, es decir, hacer aparecer el progreso bajo la forma de lo inútil.

Así, lejos de ser la condición y la figura precoz del futuro humano, Nemo permanece atado a la forma del pasado. Es la propia figura de lo antiguo, en lugar de ser la imagen del mañana. Es precisamente de este modo como lo juzga al final Cyrus Smith:

> Capitán, su error fue haber creído que se podía resucitar el pasado, y usted ha luchado contra el progreso necesario.

Esas palabras tienen un sentido particular, puesto que evocan directamente la lucha incesante que mantiene Nemo contra la política inglesa de opresión de los pueblos colonizados; es interesante notar cuán poco revolucionaria podía parecer tal lucha al burgués de avanzada que era, sin embargo, Julio Verne. Pero es de gran importancia saber generalizar ese juicio que es también juicio sobre la novela misma, y ver en ello la condena de una forma de actividad de otra parte totalmente *reaccionaria*, aun cuando parezca en algunos de sus aspectos progresista: lo que él pronuncia es la condena de la utopía, es decir, del futuro visto por los ojos del padre.

Al igual que el novelista, Nemo tiene necesidad de dejar ver, de darse la realidad en espectáculo. Así se explica el regreso ineluctable al modelo de ficción que parecía, sin embargo, superado: el Robinson de la leyenda, hasta como Defoe no quiso pintarlo. Los resultados de la revolución industrial, de la cual los colonos de la Isla son a la vez los agentes y los productos, son *aplicados* sobre una representación ideológica típicamente prerrevolucionaria. Con relación a la gran figura ideológica del héroe solitario, Nemo se encuentra en la misma situación en que están los colonos con relación a él: no puede expresar el sentido de su obra sino identificándose con esa figura, por consiguiente, renunciando a su proyecto de una conquista real, para convertirse —no sólo en la representación que da de sí mismo, sino en la que impone de los demás, en sus actos y sus propias decisiones— en el *sujeto ficticio* de una

aventura fenecida. Es por ello que él no puede salvarse sino por medio del recurso de una experiencia facticia: la prueba que impone a otros. Es la mediación de ellos lo que le permite "reconciliarse con el resto de la humanidad", que ellos son supuestos de representar en una forma *resumida* (de igual manera la isla era el resumen de la naturaleza; del mismo modo, también en Nemo se resumen todas las ficciones); por el hecho de que es un papel que les es devuelto de esta manera, sólo son los emisarios de una humanidad ilusoria, despojada de su poder, que ya no definen su saber y su trabajo.

La lección de la novela es, por lo tanto, clara. Si una obra literaria logra mostrar cómo la tierra se convertiría en un paraíso, no es presentando esta transformación como el resultado del trabajo humano, sino insinuando, en forma de una anticipación, que ese resultado ya ha sido logrado: ciertamente no por la sugestión de una influencia externa, sino por la acción de *un* hombre, a condición de que sea aplicada a la inversa. Es decir que la novela del trabajo llegó con Julio Verne, que éste lo haya querido o no, hasta el punto en que necesariamente debe inventar nuevas formas de expresión, que le permitirán en particular eliminar esa figura degradada del héroe único: Verne no inventa esas formas, pero maneja con extremo virtuosismo formas anteriores, de manera de *exponerlas* en su realidad de obstáculo y de retraso, de manera de mostrar su sentido retrógrado.

El último secreto que los personajes del libro tienen que descifrar –y es también el sentido último del motivo expresivo: la aventura en la isla– es que en lugar de ajustar sus cuentas con la naturaleza, como habían creído, están ajustando sus cuentas de otro con la ficción, y mostrando que cierto estilo de ficción estaba en adelante históricamente cumplido. Así, la empresa de ellos no es tan insensata como podía parecer: aunque no llega a mostrar nada real, es perfectamente demostrativa, al contrario esta vez del designio de Nemo, ya que logra hacer aparecer la vanidad de éste. Así, tiene un sentido *positivo*. De igual manera, la obra de Julio Verne, lejos de ser ilusoria, por medio de la constitución de una mitología, da a una mitología atestiguada históricamente su exacta posición.

Con Nemo deben desaparecer la isla y toda huella de la actividad de los colonos:

> ¡Su primer sentimiento fue un dolor profundo! ¡No pensaron en el peligro que los amenazaba directamente, sino en la destrucción de ese suelo que les había brindado asilo, de esa isla que habían fecundado, de esa isla que amaban, que querían hacer tan floreciente algún día! ¡Tantas fatigas inútilmente gastadas, tantos trabajos perdidos!

La fábula culmina entonces en la ilustración de una fundamental *precariedad:* este episodio no es accesorio, puesto que Verne lo retomará hasta en su última novela, *Las aventuras de la Misión Barsac,* donde el incendio de Blackland por el sabio que la creó recuerda directamente la desaparición de Nemo y de *sus obras.*

El libro termina, pues, no sobre la imagen de una conquista, sino sobre la de una destrucción: en lugar de evocar la posesión de la naturaleza, describe un desposeimiento, el del trabajo, de la aventura humana, por la ficción. Con Nemo se borra la posibilidad de los caminos cortos hacia el futuro, y de su desvío por el pasado. Así, el libro logra mostrar muy bien la posición de la literatura en su relación con la historia que pretende describir: las imágenes que quiere fijar no son ilusorias o vanas, sino dignas de un justo recuerdo:

> ¡Nunca deberían olvidar esa isla a la que habían llegado pobres y desnudos, esa isla que durante cuatro años había satisfecho sus necesidades, y de la cual no quedaba más que un pedazo de granito bañado por las olas del Pacífico, tumba de quien fue el capitán Nemo!

Es la última frase del libro.[55]

55. Es interesante saber que los colonos no tendrán de inmediato sino que *reproducir* la aventura de su iniciación ficticia para realizar una colonización verdadera, en América: pero siempre con la idea, póstuma esta vez, de Nemo, quien les ha legado una caja de piedras preciosas. Es, pues, que la ficción puede servir de iniciación, de introducción al trabajo real, aunque sólo sea por contraste. Ella es un reflejo, la imagen inversa, pero también la única imagen: hasta el punto de que ya no es necesario describir el trabajo real que va a suplantarlo; la repetición es en sí misma sin interés: basta con recordarlo. Así, la obra de Julio Verne revela siempre el mismo sentido, presentando la ficción misma como una ilustración precaria de lo real, pero también como su prefiguración anacrónica y desmesurada, *forma necesariamente precedida.*

III) *La función de la novela*

Así, pues, esto parece constante, este mar no encierra sino especies fósiles, en las cuales los peces como los reptiles son tanto más perfectos cuanto su creación es más antigua. *(Viaje al centro de la tierra).*

Mobilis in mobili, como se sabe, es el signo de reconocimiento del capitán Nemo; es también el adagio fundamental de un ensueño histórico sobre el destino, y no es difícil volver a encontrar, detrás de esta fórmula, el principio general que Verne quiso ilustrar. Allí se leen en forma abreviada todas las implicaciones ideológicas que son la condición de posibilidad de la obra novelesca tal como Verne la concibe: es, como la percepción todavía sorda de un acontecimiento histórico, la idea de que la ciencia es el instrumento esencial de una transformación de la naturaleza. *Mobilis in mobili* es la situación de la ciencia, y por lo tanto del hombre con relación a la naturaleza; es Axel, quien, alrededor del centro de la tierra encuentra, en el tiempo que dura un baño, la unidad con el mar original. La ciencia está en la naturaleza, el futuro está en el presente, como el *Nautilus* está en su elemento, donde se diferencian más lo real y lo simbólico. Lo desconocido se hunde en lo conocido: este nexo íntimo, esta conjunción, que es también coyuntura, ya que designa mejor que cualquier otra cosa la modernidad, esta adecuación es lo que permite caracterizar de la mejor manera, *desde dentro*, la obra de Verne; es lo que dice *lo que él hizo.* Allí está el verdadero nudo de su empresa. Así, podría servirle de título.

Pero lo esencial es que esta idea puede *al mismo tiempo* servir para designar las insuficiencias, o más bien los límites de la obra; permite descubrir esta confusión sin la cual la relación ciencia-naturaleza no podría ser mostrada, y presentar al lado de la obra realizada, la obra imposible que es su inevitable e ilusorio correlato. El principio de una fidelidad imaginaria con el futuro es necesariamente también ficticio: esta fidelidad se pronuncia al revés de ella misma, con las palabras de la infidelidad. Y viajes y encuentros no son más que regresos y hallazgos.

Así comienza a dibujarse lo que estamos obligados a llamar *el reverso de la obra:* sus condiciones de posibilidad que permiten leerla al revés de lo que ella quisiera decir.

Además, la soñada identidad de la ciencia y de la naturaleza no es una identificación absoluta, puesto que se organiza en el intervalo de una distancia infinita, la misma que separa la realidad de la ficción, y permite mostrar como fenecida toda forma de anticipación. Como acaba de verse, es en la medida en que Verne se encarga él mismo de esta revelación que su obra nos parece alcanzar un término de la *conciencia estética*, llegar al extremo de su saber.

Es por ello que, de otra parte, conviene no afirmar sino con prudencia que la actitud de Verne con respecto a la ciencia cambió, como lo hace M. Butor, por ejemplo, agregando que esta evolución se hizo en el sentido de un pesimismo creciente. Verne nunca pretendió mostrar que él creía en la eficacia de la actividad científica, ni que creía lo contrario. Allí no está su asunto. Lo que él interroga es *la imagen de la ciencia*, porque no se contenta con representarla. La obra de Verne no se comprende, evidentemente, si no se le relaciona con la idea de progreso y con la de industria; pero esta idea no es exactamente su asunto, o más bien: no considera en forma directa su contenido. El problema de Verne es: ¿a qué condición es posible *configurar el proyecto ideológico que es la conciencia de sí misma de una sociedad industrial?* Y es a través de esta problemática singular que él logra revelar el verdadero sentido de ese proyecto. Lejos de querer hacer un retrato poético del sabio, que sería entonces proscrito y solitario,[56] aspira a marcar las distancias que separan esta representación y la realidad de la aventura humana; la originalidad de esta empresa es que la distancia debe manifestarse en el interior mismo de esta manifestación.

Es por ello que no puede bastar con decir que Verne es el representante de un determinado estado ideológico de la sociedad, o de cierta clase de la sociedad, si uno no se pregunta antes qué es *representar*. Con demasiada facilidad se tiende a interpretar la idea de representatividad en un sentido retrospectivo: una obra, una vez hecha, sería representativa *porque ha sido hecha*, y esa sería la oscura recompensa de esta realización; de igual manera, un candidato elegido, al ser designado se convierte en representante. Pero, antes de que la obra sea

56. De otra parte, Nemo, como tampoco Ardant, no es un sabio.

hecha, antes de que el sufragio haya decidido, ¿hay o no representación? En todo caso, es allí donde hay que ir a buscar las raíces, y el sentido, de toda representatividad: en las condiciones de aparición de la obra, por ejemplo, que no pertenecen necesariamente al movimiento de la obra. Es en el momento en que la obra se hace cuando debe plantearse el problema de su representación, porque ese momento decisivo articula lo que el autor quiere o debe representar, su proyecto, y lo que representa de hecho. Así, el objeto esencial del trabajo de Verne no es traducir o ilustrar una idea o un programa, sino realizar *la disposición* de figuras temáticas y de una fábula. El interés de la obra de Verne es que logra descubrir un objeto que designa esa misma disposición: la isla es el encuentro de una figura temática *y de lo que sucede en ella*, de una determinada forma de intriga que resulta del enfrentamiento de dos relatos posibles, que simbolizan a su vez dos formas de ficción. Es lo que permite distinguirla, radicalmente, de todas las demás figuras temáticas.

Por consiguiente, un esfuerzo para representar no se confunde con un movimiento de asimilación: un individuo representa una clase social, y la ideología de esa clase, en la medida en que toma posición con relación a ese "clima" ideológico; de otra manera, en el caso del escritor, no escribiría nada. El producto del trabajo novelesco no es *obra* sino en la medida en que proporciona un aporte propio, en la medida en que comporta una invención con respecto al "espíritu" del cual depende.[57]

En primer lugar es imposible reproducir en una obra particular toda la ideología: ésta sólo puede ser aprehendida en una de sus partes; por consiguiente, hay selección, y esta selección es significativa en la medida en que puede ser más o menos significativa. Las contradicciones que pueblan la obra, si las hay, no pueden por lo tanto ser *las mismas*, reproducidas término a término, que las contradicciones de las cuales depende esta obra: aun cuando se encuentren esas contradicciones ideológicas en la propia vida del autor: en la historia de Julio

57. Espíritu, clima: esas expresiones no son satisfactorias, en la medida en que tratan de definir lo indefinido (sin que sea cuestión de cargar esa palabra, a la cual basta su indigencia, de algún valor místico).



Robinson en el jardín de la historia
(Grabado de Grandville)

Verne están a la vez Veuillot y León XII, el candidato en una lista roja en las elecciones municipales de Amiens, y el corresponsal del alumno Arístides Briand en Nantes. Si la obra puede ser descrita como el reflejo de esas contradicciones reales, no lo es en cuanto sería una reproducción, si no en tanto es, por los medios que le son propios, una verdadera *producción*. Y finalmente una ideología no está *hecha* sino del conjunto de esas producciones o al menos no está hecha sino a partir de ellas. La ideología no es, antes de la obra, como un sistema que podría ser reproducido: es retomada, elaborada por la obra, y por consiguiente no podía tener valor independiente.

El acto del escritor es por lo tanto fundamental: realiza una cristalización particular, una reestructuración, y hasta una estructuración de los supuestos con los cuales trabaja: todo lo que no era más que presentimiento colectivo, proyecto, aspiración, *precipita* bruscamente en una imagen que con rapidez se hace familiar y que se convierte entonces para nosotros en la realidad, en la carne misma de esos proyectos, lo único que les da realidad. De ello, la obra de Verne ofrece un ejemplo irremplazable: a la ideología no sólo le da una forma nueva, sino su forma visible. Esta forma visible no se encuentra repetida en ninguna realidad ideal, en ninguna forma invisible: en ella, no obstante, es posible advertir las huellas de su alteración. Alteración inevitable, que es la prueba de la ficción: no puede ser designada con relación a ninguna "positividad", y sin embargo puede ser descrita. La obra aparece como una *modificación*, sin que ninguna sustancia se encuentre allí para sostenerla. La obra existe al revés de lo que ella quisiera ser, al revés de ella misma. ¿Dónde se encuentra este revés?

Lo que ha sido descrito hasta ahora es el *tratamiento* a que se somete un proyecto ideológico en el momento en que debe hacerse legible. Esta descripción podría ser sistematizada, como ya se ha visto, a partir de la imagen del padre, lancinante en Verne: el padre es uno de los personajes significativos de la obra, un tema obsesivo que termina por tener un valor general (hay verdaderos padres, padres artificiales; está Nemo, padre de la ficción y ficción del padre; está también el volcán, padre de la naturaleza); en tanto objeto de novela, es tema privilegiado, hasta el punto de parecer dar la clave de todos los demás. Pero al mismo tiempo, informa el relato mismo, en la medida en que

este se concede siempre el movimiento de un retorno a los orígenes, planteando así a la historia, y no ya, como se hace de otra parte, al individuo, la cuestión del *misterio de su nacimiento.*

Finalmente, esta presencia continuada, y hasta multiplicada por el número de los papeles que le son asignados, remite a algo más que una figura material o a la forma de una interrogación: evoca la realidad del padre al nivel de la obra misma. El padre literario, padre del libro: Robinson Crusoe, ancestro temático, aun más que un modelo ideológico determinado, a partir del cual se deduce la figura simbólica y el andar del relato, es lo que da su sentido a la obra, haciendo de ella el término de una relación histórica que, más allá de la historia de las obras y de los temas, más allá de toda historia *del* lenguaje, hace alusión a la historia llanamente, con la cual Julio Verne, como otros, ha tenido la pretensión de debatir.

El proyecto —no ya sólo ideológico, sino perteneciente al dominio de la ideología literaria— de hacer ver un *Robinson moderno* expresa esta necesidad sin la cual no habría escritores: para tiempos nuevos, obras nuevas. ¿Y tendrían las obras relaciones análogas a las que unen los tiempos uno con otro y aun con otros más? Para Julio Verne, el ancestro Robinson no puede parecer sino imaginario, puramente ficticio; por consiguiente, es necesario inventar un verdadero Robinson, y ese es el programa de la obra de anticipación. Dibujar una nueva figura de Robinson que sea un símbolo de la realidad, es plantear el problema de la ficción y de su realidad, por consiguiente, de su error y de su irrealidad; todos esos problemas necesariamente al mismo tiempo.

Pero, como se ve, el nuevo Robinson sólo existe en la medida en que el otro existe siempre: *lo hace durar*, afirma su persistencia que, sin esta negación, sería quizás más frágil. El motivo de la isla, no sólo ya en la realidad de su contenido, sino llanamente en su realidad, la que le da su historia, manifiesta la forma regresiva del relato, porque es un tema prestado, y que no tiene más sentido fuera de este préstamo a través del cual se expresa una confrontación ideológica. El proyecto literario de Julio Verne no puede ser sencillo, primario, surgido en sí mismo; inexorablemente se encadena con

otros proyectos que le proporcionan carne, o lo construyen en su letra y le dan sentido; es sólo así, alrededor de ese debate, cuyo verdadero decorado no es la isla sino una biblioteca, que se construye la problemática de una obra. Es necesario recordar el frontispicio que Grandville, con extraordinario tacto, colocó a la obra de Defoe: no muestra a Robinson Crusoe en medio de su verdadero decorado, el que tiene toda la verdad del artificio, una naturaleza cuya virginidad es cultivada como la de una joven casadera, ese deleite burgués; por medio de un sutil desplazamiento lo instala en ese paraíso de lo ilusorio donde es verdad *aparentar lo verdadero:* en un jardín público. Una estatua inerte definitivamente detenida, que mira su público sin ser verdaderamente vista.

Robinson es esta aparición que nos juzga a partir de nuestras apariencias, y da la clave de muchos sueños históricos: ese fantasma de contornos precisos y completos, que fija, de una vez por todas, los límites de ciertas representaciones, de un determinado saber, que no es coherente sino en la medida en que ya no sabe ser más que él mismo, y permanecer incompleto *a su manera.* Ya no se trata sólo de la ideología, sino de una forma ideológica.

Que esta forma sea pasada y que sea precisamente a través de ella que Verne trata de expresar un proyecto que necesariamente le parece de vanguardia, no significa sólo y hasta en absoluto, que ese proyecto de hecho ha fenecido; sino que no es posible encadenar los temas dentro de una obra particular sin situarlos al mismo tiempo, implícita o explícitamente,[58] dentro del orden histórico de los temas, que lo relacionan todos unos con otros, tanto que es imposible para ninguno *existir* en forma aislada.

Además, este orden no se despliega, esta historia no avanza sino *con su propio paso,* que no es necesariamente el de la obra proyectada.[59] Paradójica y casi inevitablemente, la

58. Es porque escogió ese segundo partido, que Julio Verne merece lugar aparte.

59. Algunas obras, la de Julio Verne no es de ésas, se desarrollan sin comprender su situación en la historia de las obras y en la historia; y hasta a partir de esa incomprensión. Y a causa de ese *mal entendido* todo sucede como si ellas estuviesen interiormente desacordadas.

historia está en retraso con relación al proyecto que decide adscribirla, y ese retardo contamina el propio relato: el "vivero de símbolos" no proporciona a Julio Verne los instrumentos que le permitirían representar, como parece querer hacerlo, una conquista total.

Pero este impedimento no es sólo debido a una viscosidad técnica; se trata de otra cosa: el desacuerdo entre la representación y la expresión remite tanto a la estructura del proyecto mismo como a los medios puestos en práctica para realizarlo. Resultaría demasiado sencillo *remitir* las dificultades del escritor a la distancia que separa entre sí la obra y la realidad: lo que se debe encontrar en cada una de ellas es la misma falta, evocando obstáculos análogos que, ni uno ni otro, pueden explicarse por simples contradicciones ideológicas.

Además, sobre todo no debe decirse: el libro es más fuerte que la realidad. Ni lo contrario. No hay que decir que el libro del siglo XVIII se encuentra todavía lo bastante vivo, o más bien suficientemente petrificado, inerte, como para dejarse investir por otro libro y servir para constituir, dándole su reverso, la nueva realidad. El problema sería entonces demasiado simple; bastaría decir que a través del proyecto de una estilización realista[60] de la vocación ideológica de su época, Julio Verne encuentra un obstáculo, un impedimento para actuar, en la manipulación de los instrumentos ideológicos. Encuentra, más bien, dificultad en utilizarlos como simples instrumentos; el motivo expresivo —precisamente porque es expresivo y no sólo figurativo— no es tan manejable en un gesto regulado por una simple estructura de oposición, como podría parecer: un movimiento irresistible arrastra al personaje de Robinson a su sitio, cómodo, de último término, de decorado que hacía de él un medio particularmente eficaz para distinguir lo nuevo de lo antiguo. El, que dentro de la ficción representaba el papel de la ficción misma, que le imponía su personaje, *reaparece* como un héroe real, esta vez como el verdadero héroe de la historia, aun cuando sea en varias personas: Ayrton y Nemo, quienes contra Cyrus Smith y el capitán Grant, contra las dos formas del espíritu de empresa, características de la sociedad moderna, indican las dos direcciones posibles de la

60 En el sentido de que estaría *directamente* conforme con su objeto.

soledad. Esta ficción de la ficción se convierte en una instancia real, que niega toda realidad a la ficción: es la ficción la que es ficticia; no hemos ido más lejos.

¿Es decir que la validez del proyecto ideológico es debatida o "contestada" —o hasta se "contesta" ella misma—, en el momento en que se plantea la cuestión de realizarla? En el paso de una forma de conciencia a una forma de escritura brillaría, al mismo tiempo que se operaría, la contradicción. Una vez más, si hay verdaderamente contradicción, si tiene suficiente sentido como para decir que allí hay contradicción, no es allí donde aparece, ni allí donde se efectúa. Los burgueses de Julio Verne, Julio Verne el burgués, dan un paso adelante y tres atrás: esta oscilación se efectúa a ambos lados del libro —acá: en la relación histórica que vincula las obras en un orden específico; allá: en el juego de las relaciones históricas sin las cuales no habría libro—; en el libro sucede algo distinto.

El esfuerzo para retomar una forma contemporánea (la modernidad) a través de una forma agotada y al sesgo de ese contraste, fracasa. No hay una escritura de la realidad que manejaría medios que conservara para ella toda la historia de la escritura; a fin de cuentas, hay escritura de la escritura, puesto que en esta empresa es la forma intermedia la que conserva el máximo de realidad. Los contornos de la alusión se revelan como más significativos que el contenido con el cual se les quiere llenar: son el objeto mismo de la escritura.

Si en el momento en que se constituye la representación de un mundo nuevo, el viejo libro logra sin embargo emerger, es porque no es sólo la pantalla movible, ese instrumento dócil que hace adelantar un trabajo de representación; es también el elemento de una realidad que no sólo sirve para describir. Si el peso de la "literatura", de la escritura, domina por encima de la decisión voluntaria de cambiar es porque hay en el motivo expresivo más que una forma, más que un pretexto, más que una simple figura, una alusión decisiva a la obra por venir, al nuevo libro, al nuevo mundo. El hombre viejo define *profundamente* al hombre nuevo, aun cuando, momentáneamente, parezca comprometer su empresa.

No hay que creer que de este modo sería precisada una forma necesaria del trabajo del escritor, la conducta general, determinada por adelantado, de toda empresa literaria, no

importa dónde en la historia de las obras. Pero el libro del cual acabamos de ocuparnos, no podía aparecer sino bajo esta forma. Porque el recurso del libro al libro, que termina en el triunfo de una representación antigua, significa finalmente una dependencia de la realidad contemporánea con relación a la historia *que la constituye.* El fracaso del proyecto de Julio Verne revela la dependencia de lo nuevo con relación a sus condiciones de aparición. La burguesía conquistadora; de la cual Julio Verne quiso dibujar la imagen ficticia y prometedora de un futuro real, no era ese viajero que parte dejando todo detrás de sí; precisamente el hombre nuevo, tal como Julio Verne logró describirlo efectiva y positivamente, no puede estar solo ni ser conquistador de un absoluto, desmontando la naturaleza virgen, sino sólo el dueño de un determinado número de relaciones. Su rasgo más necesario y más profundo es que está obligatoriamente *acompañado:* no sólo de otros hombres, sino también de lo que da sentido a su proyecto —y presenta al mismo tiempo la primera "contestación" de éste—, toda una historia de la cual es solidario aun cuando quiera perder su recuerdo. Y esta pertenencia no es sólo vivida, directamente percibida, como el fruto de una escogencia voluntaria; es necesariamente conflictiva, desgarrada, entorpecida por secretas reticencias: esa burguesía que no logra abolir su historia siente de manera muy implícita que le está quizás definitivamente vinculada —por consiguiente, que terminará junto con ella—, que no podrá nunca aliviarse de su carga, y que esa inercia que retiene sin cesar la línea de sus intenciones es también la condición necesaria de toda obra, como lo es, por ejemplo, de la expresión escrita del proyecto de cambiar. Esa es la viscosidad de la historia que no une las decisiones con su verdadero sentido sino pasando por el reconocimiento de un retraso necesario.

El mundo nuevo no es tan nuevo como para que el mundo —tal como lo describían penosa y parcialmente la economía política, y hasta la literatura, clásicas ¡y al precio de qué concesiones, de qué enceguecimiento fundamental! — pueda parecer de una vez por todas envejecido; es decir, de tal manera que pudiese ser utilizado como un objeto instructivo sólo porque ofrece la consideración de una organización desusada. La sociedad que Julio Verne "representa" no está aun liberada

de los obstáculos que retenían la vieja sociedad comerciante en los lazos de determinada constitución histórica, de otra parte descrita científicamente; y así permanece prisionera también de sus antiguos sueños. La burguesía tiene su revolución detrás de ella: ningún progreso técnico podrá renovarla. Así, la ideología burguesa se ha vuelto incapaz de pensar y de representar el futuro.

Sucede entonces más o menos esto: Julio Verne quiere representar, traducir, una exigencia que es profundamente ideológica; es una determinada idea del trabajo, de la conquista, que está en el centro de su obra. Con relación a la realidad histórica que recubre, ese ideal es contradictorio; el trabajo es alienado por sus actuales condiciones de posibilidad, la conquista absoluta es necesariamente devuelta a las condiciones de la antigua colonización. Esos límites son los límites reales de la ideología burguesa; pero esta ideología no es absolutamente contradictoria en sí misma: eso haría suponer que ella da una descripción completa de la realidad, y por consiguiente que deja de ser una ideología; mientras que su carácter *no suficiente*, inacabado, es precisamente lo que garantiza su coherencia, parcial y partidaria. El interés de la obra de Julio Verne es que a través de la unidad de su proyecto, que ella toma prestado a una cierta coherencia, o incoherencia, ideológica, *revela*, a través de los medios que informan ese proyecto (o fracasan en esa empresa), a través de medios propiamente literarios, los *límites* y, en cierta medida, las *condiciones* de esa "coherencia" ideológica, que descansa necesariamente sobre una discordancia interior de la realidad histórica, y sobre una discordancia entre esa realidad y su representación *dominante*.

El fracaso literario de Julio Verne, la fragilidad de esta empresa que no es sólo suya, he allí lo que forma la materia de sus libros: la manifestación de una *falta histórica* fundamental, cuya expresión histórica más simple se pronuncia *lucha de clases*. No es, pues, por azar que todo el conjunto de imágenes verneanas de la reconciliación desemboque en la descripción de un conflicto. Hoy y mañana, *mobilis in mobili;* esto representa para la novela dos cosas a la vez y, sin embargo, no es la misma cosa. Basta con leer bien para darse cuenta de ello.

Así como Balzac, aunque sea en forma muy diferente, Julio Verne *encuentra*, o más bien asiste en su obra misma al

encuentro de las figuras que ha creado —y que determinan, en los límites de la obra, la realidad—, y del proyecto ideológico que tal vez quería sencillamente ilustrar. Entre esas dos instancias, hemos visto que había "contestación": la presencia de Nemo, y su *estilo*, transforman completamente la empresa de los candidatos a la colonización; no ha habido destrucción de los objetos de la aventura, o su reemplazo por otros, sino lo que es de una mayor consecuencia: una mutación de su sentido. La naturaleza no es lo que se creía; entre su realidad profunda y la actividad de los hombres no se encuentra sólo la mediación del trabajo y de la ciencia sino toda la pantalla de los mitos históricos, que es facticia en su constitución, pero no por ello menos real, puesto que la facticidad es su razón de ser. *La isla misteriosa* cuenta precisamente la prueba que unos hombres hacen de su poder. Con Nemo es el mito que *emerge*, y con él todo el peso de la historia, esa reticencia y esa moderación que hacen que ella no se encuentre en ese término en que sólo conocería el desarrollo mecánico de un cumplimiento. Nemo es el tipo mismo del héroe que se creía desaparecido, cuando esa desaparición era signo y garantía a la vez de la presencia de una modernidad.

Nemo es Robinson, un Robinson trágico y condenado que no avanza sino porque ya está, por adelantado, pasado. Es la ficción recurrente. Es este ancestro: el porvenir burgués. Así, la idea de un proceso mecánico es reducida a su papel de representación ideológica, a su *lugar* de gran rito burgués, que caracteriza una determinada época de la burguesía. Nemo es la resurgencia fatal, la resurrección, no del hijo, sino del padre.

Además, lo que caracteriza las novelas de Julio Verne es que a través de su estructura encuentran este antagonismo como un obstáculo; de este modo, la empresa de una demistificación del libro es ilusoria, o más bien pertenece a los hacedores de mitología, porque el libro es esa misma empresa. Todo acontece como si Julio Verne conociese la situación ideológica de la época de la cual quería representar las aspiraciones, encarnándolas en la materia de un libro. Pero no hay saber implícito: ese libro que no es el simple reflejo de las contradicciones de su época, tampoco es una descripción concertada de los límites históricos del proyecto de una clase social en un momento dado. Presenta una forma de percepción final de la realidad, y es lo que define más que la naturaleza del arte —porque no

aporta gran cosa decir Julio Verne es un artista–,[61] la naturaleza del libro, porque esto, al contrario, tiene el sentido de mostrar que Julio Verne es un verdadero escritor. Ni un saber en el verdadero sentido de la palabra –es decir, como se ha visto, un saber teórico–, ni una reproducción mecánica –y en ese sentido, aunque no es el único, inconsciente– de la realidad: un esfuerzo para expresarla en su naturaleza profunda, para hacer visible sus pliegues a través de la disposición de figuras vivas y el espiral de una fábula escogida.

La falta de Julio Verne remite por consiguiente a la falta no de un *proyecto histórico*, sino de un *estatuto histórico*. Y esta diferencia cambia todo: no es cuestión de decir que de este modo se propone una nueva "interpretación" de la obra de Julio Verne, es decir, de nuevo una traducción, de nuevo un comentario; al contrario, se adelanta una explicación de los desacuerdos que vinculan la obra con ella misma. Esos desacuerdos no son al final el reflejo directo de una contradicción ideológica sino el síntoma de una oposición histórica.[62] Lo que podía parecer no ser más que una simple alusión literaria, el desvío a través de Robinson, permite, mejor que cualquier otra forma de conciencia –puesta de lado, naturalmente, una verdadera elaboración teórica, pero entonces ya no se trataría de *conciencia* en el sentido estricto–, revelar una situación real. A su manera, tan simple y curiosamente envuelta, clarividente y engañosa, el libro nos *muestra* finalmente, aunque no sea después de la manera como lo decía, aquello de lo cual decía *hablar*: las condiciones de una actualidad.

Enero de 1964 - Junio de 1966.

Anexo

El ancestro temático: Robinson Crusoe.[63]

1. En 1719, es decir *antes de época*, Defoe, periodista de talento, lanza, en todos los sentidos de la palabra (dinámico,

61. Esto tiene solamente un valor polémico y, por consiguiente, es indiscutible; ya que equivale a decir que no es menos artista que otros.

62. Oposición, en un sentido tanto estático (los conflictos del presente) como dinámico (lo antiguo y lo nuevo).

63. Las citas son hechas sobre la reproducción en libro de bolsillo (Marabout) de la edición romántica, ilustrada por Grandville.

lúdicro, publicitario), el tema del hombre en la isla.[64] Hace de la isla el decorado indispensable, el lugar geométrico de un motivo ideológico que se prepara solamente para existir: el ensueño acerca del origen. De hecho, la forma ideológica no será exactamente aquella de la cual Defoe da el molde vacío; aunque sería necesario estudiar aparte la historia de las lecturas de Robinson Crusoe, descubrir lo que se ha visto y leído en ellas y que correspondía a la ideología de los orígenes completamente dibujada, y que Defoe sin embargo no había dicho. Es necesario decir, muy rápidamente, que Defoe no cayó nunca por completo en esta ideología, en la medida en que él es el primero en dar los elementos de su crítica, y ello explícitamente. La isla de Robinson es, pues, una forma prehistórica a la cual no corresponderá sino tardíamente un objeto: se trata de una verdadera *anticipación*. Repetidamente esa forma será dañada, en lecturas infieles, puesto que se querrá ver en ella la réplica mecánica de ese objeto. No carece entonces de importancia saber que Defoe no había dicho verdaderamente lo que Verne creyó entender, y muchos otros antes que él. Es necesario decirlo de nuevo: Defoe es quizás el único autor de anticipación, en la medida que supo alimentar de imágenes a aquellos que vinieron después de él.

2. Es necesario recordar que Robinson Crusoe a pesar de una tenaz leyenda (resultado de esas falsas lecturas), no es sólo una historia contada, el asunto de una aventura, sino el instrumento de una búsqueda, el tema alrededor del cual una ideología se constituyó progresivamente (al menos *uno* de los temas; hay otros quizás de igual importancia). Esta "historia" configura en seguida, vulgariza por adelantado, el concepto de origen. Marx y Engels no se equivocaron en ello, al tomarlo varias veces como ejemplo particularmente representativo de una ideología económica. No es cuestión de retomar completamente la demostración de ese papel esencial que desempeñan en

64. No es cuestión de ocuparse aquí de sus antecedentes inmediatos. Pero sería interesante, de otra parte, saber como Defoe realizó esta forma, a partir de su prehistoria temática, de hacer la historia de lo que no es todavía un tema. Historia paradójica, puesto que parece ser por entera la de un decorado de teatro (momentos esenciales: Sófocles, Shakespeare): pero esto no es más que una hipótesis.

la "filosofía" del siglo XVIII las figuras del origen, que al final se ordenarán en un léxico y en una gramática, en el momento en que serán sistematizados esos temas (con Condillac, Buffon, Diderot, Maupertuis, entre otros; a Rousseau corresponderá más tarde un papel muy particular puesto que producirá la última gran sistematización, ésta sí negativa y crítica). Dirigiendo sobre el nacimiento de la sociedad, del arte, de la industria, del pensamiento, de las costumbres, el milagro de una mirada *nueva*, el hombre en la isla toma su lugar, al lado del niño, del salvaje, del ciego, de la estatua, en la reserva de los "instrumentos metafísicos", imágenes visibles del análisis, de una anatomía conceptual. Esas presencias ausentes en sí mismas, neutras en la medida en que no tienen más sentido que el que aceptan, valen menos por la descripción franca e ingenua que dan de cualidades, que porque sistemáticamente ponen en evidencia un *orden:* bajo esa mirada se revela la necesaria sucesión de una constitución, la jerarquía según la cual se organizan los elementos de una génesis. El tema ya tiene el mismo valor en Defoe, y podría decirse que él da a los otros un modelo formal: pero la revelación del orden tiene en él más que en ningún otro un valor crítico; es así que ha debido satisfacerle hacer aparecer bastante tarde, dentro de esta historia ideal, a Dios y al prójimo. Queda además el hecho de que "la historia", más allá de su soporte anecdótico, tiene una significación dialéctica: es la representación completa, ese cuerpo visible sobre el cual puede ser exhibida una política.

Todos quienes han querido arreglar sus cuentas con Robinson —y Julio Verne es uno de ellos—, lo han hecho en la medida en que eso le permitía críticas, una cierta representación del origen. Es a propósito de Robinson que parece más sencillo y más representativo criticar la idea de origen: el principio de esta crítica se apoya en poner en evidencia la *circularidad del origen;* ver sobre este tema el *Antidühring* como la obra de Julio Verne. El origen se da siempre al comienzo lo que quisiera engendrar: los restos hallados por Robinson son un buen ejemplo de ello.

Sin embargo, una lectura atenta de la obra de Defoe demuestra que esta crítica ya aparece en ella espontáneamente: el origen se presenta expresamente como un falso origen, cuya función es *mostrar* un proceso más bien que pretender explicar-

lo. Entonces hay que insistir de nuevo: es necesario no asimilar apresuradamente el tema individual a su contorno ideológico: las lecturas fuera del libro consisten todas en el reemplazo del objeto por su horizonte. Claro está que es necesario colocar de nuevo el tema en su campo ideológico, pero no es cuestión de perder de este modo el tema en *su particularidad:* todas las representaciones del origen, internas de una ideología del origen, no son necesariamente equivalentes; cada una lleva en sí, en la configuración que le es propia, una manera diferente, si no de plantear, al menos de *exponer* la cuestión. Un movimiento estrictamente metódico llevaría entonces de Robinson Crusoe a la ideología circundante, más bien que lo contrario.

3. Una primera especificación trata de la calidad de la mirada *inicial* que Robinson dirige sobre las cosas: más que una mirada ingenua, se trata de una mirada *despojada*, *privada* de toda especie de recurso. Se trata de una mirada *pobre.* La isla desierta está habitada por una mirada desierta. Esta característica es muy importante porque nos sitúa de un golpe dentro de los límites de una constitución económica: Robinson Crusoe es a la economía política clásica lo que la estatua, es decir, el primer hombre, será a la teoría del conocimiento. Esa mirada encuentra el universo para el cual estaba hecha: un universo de *deterioro.* Asombra ver cómo Defoe sustituye en su relato la lujuria, que parecía ir de por sí, que parecía surgir de las condiciones que él se había dado, por el exotismo, como una aridez de las cosas. La naturaleza aparece como lo contrario de una profusión: una ausencia de bienes.

4. El tema primario, manifiesto, que vuelve con el carácter puramente mecánico de una obsesión, y que, por esta razón, se encuentra quizás en su propia superficie y desempeña por lo tanto sólo el papel de una pantalla, es el de la Providencia, desde el prólogo asimilada al padre; es ese tema el que da su comienzo al relato y encadena los episodios unos con otros. Está vinculado al bosquejo de una temática fantástica: los presentimientos oscuros (pp. 192, 267), el diablo. Todo cimentado en un deísmo difuso. Esos temas de cobertura nos alejan de la idea de origen, que permanece entonces profundamente enterrada (y que quizás no ha sido descubierta sino demasiado tarde). La intriga se nutre de toda una serie de "milagros" (ver

p. 147); la existencia en la isla no es más que un "tejido de prodigios" (p. 276). El proyecto esencial parece, por consiguiente, ilustrar muy bien una tentativa apologética; al menos es este aspecto el que se coloca en primer plano, aunque en una forma muy relajada hasta en su propio estilo. ¿Se trata de un pretexto, de una cobertura puramente publicitaria?

5. De hecho, la problemática del origen no aparece verdaderamente sino en el momento en que son exorcizados los temas fantásticos, que además son de muy poca altura: ningún trabajo sobre lo maravilloso que, aunque puesto en primer plano por el método de la repetición, sólo es tratado cada vez alusivamente, como de pasada. El exorcismo no pasa ni siquiera necesariamente por el estadio de la interpretación: "la historia" se encarga de poner al diablo en fuga; es un caníbal, un viejo macho cabrío... y la Providencia es rápidamente olvidada. Sin embargo, este exorcismo a través de la prueba de los hechos se repite en una crítica interpretativa de la tentación apologética: detrás de lo fantástico se encuentra, también por derecho, la naturaleza, o sus *astucias*. El momento capital de esta crítica es el encuentro con el canibalismo, puesto que señala la derrota definitiva del mal y de todas sus secuelas ideológicas. La tolerancia concedida al canibalismo como forma *equivalente* de civilización descansa sobre este descubrimiento fundamental: la naturaleza es antropófaga (p. 187; esta idea es retomada más lejos). A esta idea crítica de la tolerancia corresponde la pregunta de Viernes sobre el bien y el mal, con la cual la distinción queda, en definitiva, derrotada. De paso, al mismo tiempo que la crítica de la religión, en el mismo saco, se produce la de la colonización a la española.

Con la crítica de la ideología de superficie, aparece entonces la reflexión sobre la idea de naturaleza.

6. La mirada pobre es un instrumento "demostrador" de la naturaleza, menos porque descubre cualidades nuevas que porque explora, recorre un orden. Así se pone en evidencia una jerarquía de las necesidades, cuyo conocimiento es esencial: los objetos se ordenan sobre la línea temporal; según las necesidades de la mirada pobre. Naturalmente que el motivo del orden es crítico: de acuerdo a su lugar y el momento en que son solicitados, los objetos tienen mayor o menor valor. Así el lugar

de Dios ya no es el primero (p. 104); y en efecto, como se verá más adelante, Dios se manifiesta cuando el loro llama a Robinson por su nombre. De este modo, el estado de naturaleza,[65] el momento del nacimiento —la llegada a la isla es un nuevo nacimiento y, en efecto, coincide con el aniversario natural si puede decirse de Robinson—, no tienen por función sino fijar la escala del orden marcando en ella la graduación de la partida; y el despliegue del orden está ligado a la sucesión de capas en un tronco de árbol, que marca el tiempo de la experiencia.

7. De la mirada pobre a "*mi isla*", la génesis marca las etapas de una toma de posesión. Desposeído al comienzo, Robinson se convierte en "rey en su reino" (pp. 164, 258) y llega a hablar de "mi bien". Su aventura es, pues, la historia de una constitución económica. La isla representa en efecto el *lugar natural* de una autarquía económica: "mi reino, mi isla, donde ya no había dejado crecer trigo más allá de mis necesidades" (II, p. 333). La isla origen, al mismo tiempo que es el descubrimiento de un orden, es la revelación de una *medida*. Es, pues, que con el lugar del origen también es descubierta la medianía loada por el padre al comienzo del libro, y que regula las variaciones de la Providencia: Robinson encontró lo que buscaba, ese equilibrio que restituye el hombre a sí mismo allí donde creía que la Providencia lo había enviado para alejarlo de ello; encontramos de nuevo el motivo de la crítica de todas las formas de prejuicio. Robinson había escogido la aventura contra la medida y la aventura le dio la medida; así podría resumirse el programa de la conquista económica. Encontraremos sin cesar esta obsesión de la medida que es a la vez, confusamente, una moral y una doctrina económica: "la naturaleza nos dice que es inútil sembrar más de lo que se consume" (p. 397).

La circularidad de esta constitución que hace que no sea sino la imagen de una génesis, no podría escaparse: no está escondida. Defoe conduce a Robinson desde su "riqueza" —el navío, y con él todo lo que la sociedad da al comienzo— hasta "mi bien" (p. 111), lo que él adquirió a partir de esos

65. "Allí, yo estaba alejado de la perversidad del mundo: no tenía ni concupiscencia de la carne, ni concupiscencia de los ojos, ni fausto de vida..." (p. 144).

supuestos. Ese pasaje es al mismo tiempo la crítica de la idea de una "larga serie de prodigios". La circularidad de la exposición y de su asunto es, pues, manifiesta; veremos que corresponde también a una cierta temática del tiempo.

8. El motor de la génesis es el *trabajo. Robinson Crusoe* es ante todo una novela sobre el trabajo, y hasta la primera novela del trabajo. En particular allí está representada la reinvención de todas las técnicas fundamentales, únicamente a partir de la labor fundamental; el esfuerzo basta para reconstruir las técnicas:

> Me puse entonces a trabajar; y aquí constato necesariamente la observación de que, siendo la razón, la esencia y el origen de las matemáticas, todo hombre que base cada una de las cosas en la razón, y juzgue las cosas lo más razonablemente posible, puede, con el tiempo, recibirse de maestro en no importa qué arte mecánica. En mi vida había manejado una herramienta; y sin embargo, *a la larga, por. medio de mi trabajo, mi aplicación, mi industria,* me di cuenta que no había ninguna de las cosas que me faltaban que yo hubiese podido hacer, sobre todo si hubiera tenido instrumentos. Como quiera que sea, sin herramientas, yo fabricaba cantidad de obras; y sólo con un hacha y una azuela, terminé algunas que, sin duda, hasta entonces nunca habían sido hechas así. *Pero no fue sin una pena infinita...* (p. 73).
> ...Yo no era entonces más que un triste obrero, pero poco después el tiempo y la necesidad hicieron de mí un perfecto artesano, como lo habrían hecho, pienso, de cualquier otro... (p. 83).

A manera de ejemplo, he aquí el relato del "invento" de la piedra del molino:

> ...pero yo estaba desprovisto de herramientas. Tenía tres grandes hachas y gran cantidad de hachuelas —porque habíamos llevado hachuelas para traficar con los indios—, pero a fuerza de haber cortado y tallado maderas duras y nudosas, estaban amelladas y comidas. Tenía una piedra de afilar, pero yo no podía hacerla girar al mismo tiempo que afilaba. Esta dificultad me exigió tantas reflexiones como las que un hombre de estado podría gastar en un gran punto de política, o un juez acerca de una cuestión de vida o muerte. Finalmente imaginé una rueda a la cual até un cordón para ponerla en movimiento por medio de mi pie, conservando mis dos manos libres.
> Nota: Yo no había visto ese procedimiento mecánico en Inglaterra, o al menos no lo había notado, aunque he observado después que es muy común; de otra parte, esta piedra era muy

grande y muy pesada, y pasé una semana entera en llevar esta máquina a su perfección.

Lo esencial del universo técnico puede entonces ser reproducido o reemplazado. Ese proceso está acompañado, como acabamos de verlo, de una meditación sobre el origen razonable de la técnica.

El relato de esas actividades laboriosas es necesariamente presentado de acuerdo a una *larga temporalidad,* la cual evoca de la mejor manera las dificultades sucesivamente vencidas. Ninguna prisa:

> No hay nadie que pueda juzgar la ruda labor que aquello era para mis manos; pero el trabajo y la paciencia me hacían llegar al término como en muchas otras cosas; solamente he citado esta particularidad para mostrar cómo una parte tan grande de mi tiempo transcurría en hacer tan pocas obras; es decir que semejante tarea que podría no ser nada cuando se tienen ayuda y herramientas, se convierte en un enorme trabajo y exige un tiempo prodigioso para ejecutarla solo con sus manos (p. 130).
> Esa falta de instrumento, repito, me hacía toda labor lenta y penosa, pero no había para esto ningún remedio.
> De otra parte, estando mi tiempo dividido, no podía perderlo enteramente (p. 134).

Robinson no puede reemplazar los instrumentos ausentes sino *porque tiene todo su tiempo.* El tiempo, los largos plazos, son, pues, el equivalente de una larga mediación de los instrumentos. Es por ello que *Robinson Crusoe* al mismo tiempo que la novela del trabajo, es la novela de la duración: del tiempo que pasa: los veinte años que Robinson pasa en su isla desgranados día tras día, en una sucesión contada indefinidamente, que sirve de marco formal a la novela ("aquel día, aquel año, hice..."). Hay, pues, en ese libro menos una reflexión sobre la industria que una lenta evaluación *del esfuerzo.* Al mismo tiempo que la razón, el tiempo vivido es presentado como el verdadero origen de la técnica.

Es necesario hacer notar también que el tiempo del trabajo es lo que hace olvidar a Dios.

> Comencé a sentirme muy cómodo: me puse a trabajar en mi conservación y mi subsistencia, bien lejos de afligirme de mi posición como de un juicio del cielo, y de pensar que el brazo de

Dios se había hecho pesado sobre mí. Pensamientos semejantes no se habían acostumbrado a venir a mi espíritu (p. 101).

9. Con el último episodio de la primera parte, el del navío amotinado aparece de manera muy clara la que había sido la actitud, o la táctica, de Robinson durante toda su permanencia en la isla: la astucia. Se hizo muy hábil sobre todo en las técnicas del camuflaje. En efecto: la mirada pobre tiene miedo de ser vista. Esconderse se convierte entonces en una preocupación esencial. Es este disimulo realizado el que da su sentido material, físico, a la decisión de "no mostrarse". Pero esta decisión tiene otros motivos: corresponde también, para Robinson, al deseo de *no mostrarse tal como es,* de dejar de aparecer en tanto hombre, en tanto Robinson. Lo que muestra muy bien que el problema, planteado desde el comienzo, es incesantemente desarrollado, es escapar de la naturaleza. Lo que nos dice Robinson es que *no hay estado de naturaleza;* éste debe ponerse en el mismo plano de los mitos manifiestos, apologéticos que han sido sucesivamente destacados (la Providencia, Dios, el bien y el mal...). Sólo hay una constitución económica, la adquisición de un reino; de otra parte: una ausencia radical de inocencia; y en su lugar, al contrario: el temor, la duda.

A ello corresponde también una organización específica de la temporalidad: cuando Robinson escapa de la isla, encuentra *otros bienes,* los que fructificaron sin él, a partir del capital que había dejado detrás. Se tiene entonces derecho a un amplio estado financiero de la plantación en Brasil. Resulta, entonces, que durante la génesis, natural y ficticia a la vez, no pasó nada; se hizo la construcción de un reino, finalmente, independientemente de la "situación originaria", como si no hubiera habido origen. Los veinte años, la larga duración de la permanencia en la isla, no eran de hecho más que una ilusión, con igual título que el estado de naturaleza. La isla origen se reintegra por completo al ciclo económico que la desborda: se llama entonces "mi nueva plantación" (p. 328).

El trabajo producido sobre el tema por la conformación de un relato completo, termina por separar el tema de aquello de lo cual debía ser el instrumento: la aventura en la isla señala el mito de la isla origen.

10. No habría que dar la ilusión, hablando sólo de *Robinson Crusoe*, de que se trata de una obra del azar. Defoe precisamente parece haberse especializado en la búsqueda de formas de expresión que producirían figuras, y figuras específicas, de la sociedad de su tiempo. Otra de sus novelas, menos frecuentadas, nos da un ejemplo casi de igual interés. Con relación a la sociedad mercantil del siglo XVIII inglés, pasando de Londres a las colonias de América, nacida en Newgate, familiarizada con el mundo y con el bajo mundo de la vida alegre, Moll Flanders desempeña el mismo papel revelador de Robinson: a su paso, relaciones sociales, conflictos de clase, génesis del capital, aparecen bajo una luz más cruda. Es por ello que se le ha querido ver como una de las primeras novelas realistas. Moll Flanders también es pobre, desposeída en el único sentido de la palabra, que es económico; pero lo es de una manera menos novelesca: nació pobre, hija de una delincuente reincidente; y si su condición aparece con una forma instrumental por mediación de la "providencia", es porque esconde en el fondo un poder absoluto de explicación o de denuncia. Prostituida, dama emburguesada, carterista, plantadora y propietaria, siempre escoltada por un repertorio, indefinidamente inventariado, de mercancías (que valen cualquiera que sea su origen), hace a su manera, simple y clara, de mujer colmada, el proceso del amor, del comercio, del matrimonio, categorías esenciales de una sociedad de la cual, por especial privilegio, ella conoce exhaustivamente el reverso. Para ella, las relaciones sociales son como cosas, porque trata directamente con ellas, y no a través de intermediarios, como se hace por otra parte.

Como Robinson, ella es un personaje *demostrativo;* pero, también como él, escapa a toda forma de condición imaginaria, para ser el lugar de aparición de la sola realidad. Julio de 1963.

2. BORGES Y EL RELATO FICTICIO

Aquí algo vuelve sobre sí, algo se enrolla sobre sí y, sin embargo, no se cierra, pero al mismo tiempo se libera por medio de su mismo enrollamiento.

(Heidegger. *El principio de la razón*, p. 64).

Borges se ha preocupado esencialmente por los problemas del relato; pero plantea esos problemas a su manera (no por azar ésta da título a una de sus colecciones), que es profundamente *ficticia*. Así, nos propone una teoría ficticia del relato; de allí, el riesgo corrido por él sin cesar de ser tomado demasiado en serio.[66]

La idea obsesiva que da forma a la imágen del libro es la de la necesidad y de la multiplicación, realizada por excelencia en la Biblioteca (ver el relato: *La biblioteca de Babel)*, donde cada volumen encuentra su exacto lugar y aparece como elemento de una serie. El libro (entendamos: el relato) no existe en la forma en que se le conoce sino porque se relaciona implícitamente con el conjunto de todos los libros posibles. Existe, tiene su justo lugar en el universo de los libros porque es elemento de un conjunto. Sobre ello, Borges puede hacer actuar todas las paradojas del infinito. El libro no tiene, pues, realidad; no se impone sino por su posible multiplicación: fuera de él mismo (con relación a los demás libros), pero también en sí mismo (dentro de sí mismo él es como una biblioteca). El libro posee una consistencia propia porque es idéntico a sí mismo; pero la identidad no es nunca más que una forma límite de la variación. Uno de los axiomas de la biblioteca, que le da un aire casi leibniziano, es que no hay dos libros idénticos. Es posible transportarlo y hacerlo servir para caracterizar el libro como "unidad": no hay dos libros idénticos en el mismo libro. Cada libro se conserva profundamente diferente en sí mismo porque implica una indefinida posibilidad de "bifurcaciones". Esta reflexión burlona sobre el mismo y el otro, es objeto, como se sabe, del relato sobre Pierre Menard, que "escribió" dos capítulos del Quijote. "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos" (*Ficciones*, p. 68): pero la analogía es sólo formal, y contiene una diversidad radical. El artificio de una nueva lectura, el del anacronismo deliberado (ver p. 71), que consiste, por ejemplo, en leer la *Imitación de Cristo* como si fuese la obra de Celine o de Joyce, no tiene sólo

66. Todos los ejemplos son tomados de la colección *Ficciones*, ed. Gallimard.

el sentido anecdótico de proponernos sorpresas de este modo aplicadas; remite necesariamente a un procedimiento de *escritura*. Entonces el apólogo de Menard adquiere todo su sentido: leer no es finalmente sino el reflejo de la apuesta de escribir (y no lo contrario); las dudas de la lectura reproducen, quizás deformándolas, *las modificaciones inscritas en el propio relato.* El libro es siempre incompleto a su manera, porque esconde la promesa de una inagotable variedad. "Ningún libro se publica sin alguna divergencia entre cada uno de sus ejemplares" (*La lotería de Babilonia*, p. 91): la menor inexactitud material evoca la inadecuación necesaria del relato consigo mismo; éste no nos habla sino en tanto el tiempo se deja determinar por el azar.

El relato no existe, pues, sino a partir de su desdoblamiento interno, que lo hace aparecer en sí mismo como relación y término de una relación disimétrica. Todo relato, en el momento mismo en que es formulado, es la revelación de repetición contradictoria de él mismo. El examen de la obra de Herbert Quain nos inicia en esa novela-problema perfectamente representativa: *The God of the Labyrinth:*

> Hay un incomprensible asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las del medio, una solución en las últimas. Una vez esclarecido el enigma, hay un largo párrafo retrospectivo que contiene esta frase: "Todo el mundo creyó que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez era fortuito". Esta frase permite entender que la solución es errónea. El lector inquieto revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra solución*, la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective (p. 110).

El relato, a partir de cierto momento se pone a vivir al revés de sí mismo: todo relato digno de ese nombre contiene, aun cuando lo tenga escondido, separado, un punto semejante de revuelta, que abre todo un itinerario insospechado a la voluntad de explicar. Allí Borges se reúne con Kafka, quien hace de la manía de la interpretación el centro de toda su obra.

La alegoría del laberinto nos ayuda poco a comprender esta teoría del relato: demasiado simple, cede demasiado fácilmente a la pendiente descendente del ensueño, se encuentra allí

más bien para extraviarnos. El laberinto, más que el enigma, el desarrollo del relato, es esa imagen inversa que él refleja a partir de su fin, donde se cristaliza la idea de una inagotable división: el laberinto del relato se recorre a la inversa, en vista de una salida irrisoria, detrás de la cual no hay nada, ni centro ni contenido; ni la sombra de un fin, puesto que además se retrocede en lugar de avanzar. El relato deriva su necesidad de ese dislocamiento que lo aleja de sí mismo y lo une a su doble: más y más ineluctable a medida que notamos que responde menos a sus condiciones iniciales. A este respecto puede leerse el relato policial *La muerte y la brújula*, que podría ser obra de Herbert Quain: la marcha del detective Lonrot hacia una solución es el anuncio de un problema más inicial; la solución del enigma era uno de los términos del propio enigma: resolver completamente el problema y descubrir la trampa, hubiera sido no resolver el enigma, etc. El relato dispone en su interior varias *versiones* que son otras tantas derrotas dirigidas. Se encuentra de nuevo aquí cierto aspecto del arte poética de Poe: el relato se inscribe al revés de sí mismo, desarrollado a partir de su término; pero en forma, esta vez, de un arte *radical:* el relato se desarrolla tanto a partir de su fin, que ya no se sabe dónde están fin y comienzo, y que el relato acaba por enrollarse sobre él mismo, dando la ilusión de su coherencia por medio del establecimiento de una perspectiva infinita.

Además, lo que escribe Borges tiene un valor distinto del de las adivinanzas. Si en apariencia hace reflexionar a su lector (y el mejor ejemplo de ese *género* nos es dado por el relato *Las ruinas circulares*, donde el hombre que sueña con otro es él mismo producto de un sueño) es porque le quita en qué pensar; de ahí su predilección por las paradojas de la ilusión, que no contienen rigurosamente ninguna idea (la botella de aperitivo: sobre la etiqueta está una botella de aperitivo sobre la etiqueta de la cual...). El Borges más fácil –pero es probablemente el que nos engaña– usa con profusión puntos suspensivos. Sus mejores relatos no son los que resultan fácilmente *abiertos*, sino otros por el contrario perfectamente cerrados, que no tienen esas salidas.

"Los lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuya intención les es conocida, pero

que me parece que no comprenderán hasta el último párrafo" (*Ficciones*, p. 17). Cuando, en un prólogo, Borges resume de ese modo "El jardín de los senderos que se bifurcan", estamos obligados a creerle bajo palabra. Encerrado entre el problema (no es necesario que esté *planteado)* y su resolución, está el relato. Y el último párrafo, en efecto, lealmente anunciado en el prólogo, nos da la clave del enigma. Pero lo hace al precio de una temible confusión que se instala al revés en todo lo que precede. El enigma disipado se revela también irrisorio: no es sino al precio del artificio, parece, que puede soportar el peso de un relato. El autor trampea, y hace de lo insignificante un misterio. Pero la solución está allí como apariencia: no hace más que bordear el sentido del relato: es una nueva bifurcación que cierra la aventura al mismo tiempo que revela su inagotable contenido. Una salida posible se cierra y el relato termina, pero ¿dónde están las demás puertas? ¿O es que el cierre es imperfecto? Y el relato se escapa, pasa todo entero por la falsa ventana que lo deja huir, en una suspensión muy indeterminada. El problema parece así claramente planteado: o hay un sentido del relato y la falsa resolución es una alegoría, o no lo hay y la falsa resolución es una alegoría del absurdo. Es así como generalmente se interpreta la obra de Borges: es *terminada* atribuyéndole los giros de un escepticismo inteligente. No es seguro que el escepticismo sea inteligente, ni que el sentido profundo de los relatos de Borges esté en su aparente refinamiento.

El problema estaría, pues, mal planteado. El relato tiene un sentido, pero ese sentido no es el que se cree. Ese sentido no resulta de la selección posible entre varias interpretaciones. La naturaleza de ese sentido no es interpretativa: el sentido no debe buscarse del lado de la lectura, sino del lado de la escritura: las llamadas dirigidas al lector, incesantes e indiscretas, indican una profunda dificultad del relato en desarrollarse, en avanzar, como si estuviese primero detenido. De allí una técnica bastante sencilla de redacción, que hace amplio uso de la alusión. Más bien que escribir, Borges *indica* un relato: no sólo el que él podría escribir, sino el que otros hubieran podido escribir (ver, por ejemplo, el análisis de *Bouvard y Pecuchet*,

reproducido en el número especial de *L'Herme* consagrado a Borges que representa bastante bien la manera de Menard). En lugar de trazar la línea del relato, marca su posibilidad, generalmente retardada, diferida: es por ello que sus artículos de crítica, aun cuando traten sobre obras reales, son ficticios; es por ello, también, que sus relatos de ficción no valen sino por la crítica explícita de ellos mismos que contienen. La vacía empresa de Valéry: ver un poco lo que *uno* hace cuando *uno* escribe, cuando *uno* piensa, he allí que adquiere sentido pleno porque Borges le encontró verdaderos medios. ¿Cómo escribir la más sencilla historia cuando implica una infinita posibilidad de variación, cuando su forma escogida *carecerá* siempre de las demás formas que hubieran podido revestirla? El arte de Borges es que él responde a esta pregunta por medio de un relato: escogiendo justamente entre esas formas la que, por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserva mejor la cuestión. Lejos de esos relatos eficaces de retrocesos complacientemente comentados, está lo siniestro y académico poético: la distancia que separa la copa de los labios.

Antes de volver a los senderos que se bifurcan, se puede tomar un nuevo ejemplo, más *transparente* (y, por lo tanto, no condenado, ya que a pesar de ciertas apariencias hay verdaderamente *algo* en lo que escribe Borges): el cuento *La forma de la espada* (p. 153). Según el procedimiento de la novela policial, hecho clásico por Agatha Christie *(El asesinato de Roger Ackroyd)*, el relato es contado con el desprendimiento de la tercera persona por quien es su sujeto (Yo cuento que él; él cuenta que yo: el *yo* no es el mismo; sólo el puede ser tomado como un término común y hace posible el relato). Un hombre cuenta la historia de una traición, pero no descubre sino al final que él es traidor: y esta revelación se produce por medio del desciframiento de un signo; el "recitante" tiene una cicatriz en el rostro: en el momento en que la misma cicatriz aparece en el relato, la identidad es descubierta. Así, toda explicación es superflua: la presencia de un indicio elocuente (el relato es su discurso) tiene lugar. Pero el indicio mismo debe desplegarse en un discurso: de otra manera su significación permanecería escondida. Basta que el indicio reaparezca en un momento

especial del relato para que tome todo su *sentido.* Es un poco como Fedra, que viene a anunciar en escena, al comienzo de un primer "acto", que va a morir, que sus velos la ahogan..., y que muere efectivamente al final del quinto acto. En apariencia no pasó nada; de hecho han sido necesarios mil quinientos versos para cargar de sentido un gesto decisivo, para darle su verdad de lenguaje, su verdad literaria. Así, la función del discurso, o del relato, es clara, nos aporta *la verdad.* Pero lo hace al precio de un muy largo desvío, cuyo precio hay que pagar. El discurso da sus contornos a lo verdadero a condición de cuestionarse él mismo, a condición de aparecer precisamente como un puro artificio: no progresa *necesariamente* hacia un fin sino construyendo su propia inutilidad (puesto que todo estaba *dado por adelantado*); no improvisa sus episodios, en una total libertad, sino para engañar a quien lo escucha (puesto que todo será *dado al final*). El discurso se enrolla alrededor de su objeto, lo recubre y lo rodea, de manera de disponer, simplemente en su progreso, dos relatos: el derecho y el revés. Lo previsto es imprevisto porque lo imprevisto es previsto. Se advierte qué punto de vista privilegiado escoge Borges: el que hace resaltar la disimetría entre un sujeto (una intriga) y la escritura que nos da acceso a él. A medida que la "historia" se llena de sentido, el relato diverge, señala todas las demás formas posibles de contarlo, así como todos los otros sentidos que pudiera tener.

Efectivamente, la historia del *Jardín,* que podría servir de soporte a una aventura de espionaje, *gira* hacia un imprevisto dirigido. En el relato *sucede* algo sin lo cual la intriga inicial se hubiera pasado muy bien. El personaje principal, un espía, debe resolver un problema cuyos términos están planteados de manera muy confusa; para hacerlo, se traslada a la casa de un tal Alberto y hace allí lo que tenía que hacer, y cuando lo ha hecho se nos hace entender de qué se trataba, y el enigma es solucionado, como se había prometido, en el último párrafo. La historia terminada trasmite cierta información, que de otra parte no es de gran interés (el espía, para señalar el bombardeo de una ciudad llamada Albert, comete un crimen en la persona de un hombre que tiene por nombre Albert, cuya dirección encontró en un directorio telefónico; así todo se aclara, ¿pero qué importa?). Ese sentido insignificante, de paso ha enjambrado, ha producido otro sentido, y hasta otra historia que, por

contraste, va a parecer esencial. En la casa de Albert, además del nombre de Albert, que va a servir de cifra, se encuentra otra cosa: el laberinto en persona. El espía, cuya profesión es acorralar los secretos de los demás, fue derecho (pero sin saberlo) al *sitio del secreto;* cuando él mismo no buscaba el secreto, sino el medio de trasmitir un secreto. Albert tiene encerrado en su casa el laberinto más completo que pueda elaborar una inteligencia china: un libro. No un libro en que uno se pierda, sino un libro que se pierda él mismo en todas las páginas, "El jardín de los senderos que se bifurcan". Albert descifró ese secreto fundamental: no encontró la traducción (sino una traducción lineal, que descifra sin resolver lo criptográfico y mantiene alejada toda interpretación: la razón del secreto, su secreto, es que él es el lugar geométrico de todas las interpretaciones); la identificó. Sabe que ese libro es un absoluto laberinto: entrar en él, es perderse; sabe también que ese laberinto es libro: donde puede ser leído no importa qué, puesto que está escrito así (o más bien *no está escrito,* ya que, como se verá, tal escritura es imposible).

En efecto, la novela laberíntica del erudito Ts'ui Pen resuelve todos los problemas del relato (lo hace, naturalmente, a condición de no existir: en un relato real, se pueden plantear sólo algunos problemas):

> En todas las ficciones, cada vez que se presentan diversas soluciones, el hombre adopta una de ellas y elimina todas las demás; en la ficción del casi inextricable Ts'ui Pen, las adopta todas simultáneamente (p. 129).

El libro perfecto es el que ha logrado eliminar todos sus dobles, todos los trayectos sencillos que pretenden atravesarlo; o más bien ha logrado absorberlos: para un acontecimiento cualquiera, coexisten todas las interpretaciones. Que el personaje de un relato toque a una puerta: si el relato se desarrolla libremente, a la manera de improvisación, todo se puede esperar. La puerta puede abrirse, no abrirse, o cualquier otra solución, si la hay; el artificio del laberinto descansa sobre un axioma: esas soluciones forman un conjunto enumerable, ya sea finito o infinito. Para existir, el relato frecuentemente debe preferir una de esas soluciones, que aparece entonces como necesaria, o al menos como veraz: el relato toma partido, se compromete en

una dirección determinada. El mito del laberinto corresponde a la idea de un relato completamente objetivo, que tomaría a la vez todos los partidos y los desarrollaría hasta su término; pero ese término es imposible y el relato no da nunca sino *la imagen* del laberinto, porque condenado a escoger un término definido, está obligado a disimular todas las bifurcaciones, y a sumergirlas en la línea de un discurso. El laberinto del "Jardín" es el equivalente de la Biblioteca de Babel, pero el libro real no tiene para perderse sino el dédalo en su inacabamiento. El último párrafo nos aporta, como lo prometía Borges desde el prólogo, la solución: nos da, si se quiere, la clave del laberinto, indicándonos que las únicas huellas reales del laberinto las encontraremos en la forma del relato, precaria y terminada, pero precisamente acabada. Cada relato particular traiciona la idea del laberinto, pero nos da de él el único reflejo *legible*. Borges ha sabido cerrar su demostración y no caer de nuevo en el movimiento de exposición de los escritores fantásticos tradicionales (en el entendido de que una retórica de lo fantástico fue elaborada en el siglo XVIII): en una historia donde se trata de Melmoth, él se encuentra con alguien que nos cuenta una historia sobre Melmoth donde él se encuentra..., sin que ningún relato pueda nunca terminarse, cogido como está en la hilera de gavetas. El verdadero laberinto es que no hay más laberinto: escribir, es perder el laberinto.

El relato real se determina entonces por *la ausencia* de todos los relatos posibles entre los cuales él hubiera podido ser escogido: esa ausencia *vacía* la forma del libro, comprometiéndolo en un interminable conflicto con él mismo. Entonces, la alegoría finalmente jovial de la Biblioteca donde uno puede perderse, del Jardín bastante grande como para extraviarse en él, es sustituida por la alegoría crítica del libro perdido, del cual sólo quedan las huellas y las insuficiencias, la Enciclopedia de Tlön:

> Que me baste con recordar que el orden que se ha observado en el tomo XI es tan lúcido y tan exacto que las contradicciones aparentes de ese volumen son la piedra fundamental de la prueba de que los demás existen (p. 28).

El libro ausente o incompleto manifiesta además alguna presencia a través de sus fragmentos. No es absurdo entonces *imaginar que en* lugar del libro total que reagruparía todas las

combinaciones, sería posible escribir uno tan insuficiente que por medio de él *brille* la importancia de lo que se ha perdido:

> ...una vasta polémica que trata acerca de la ejecución de una novela en primera persona, de la cual el narrador omitiría o desfiguraría los hechos y caería en varias contradicciones, que permitirían a un pequeño número de lectores –a un muy pequeño número de lectores– adivinar una realidad atroz o banal (p. 19).

Los artificios de Borges no tienden finalmente a nada más que a constituir la posibilidad de tal relato. Esta empresa puede ser tenida a la vez por un éxito y por un fracaso, en la medida en que a través de las insuficiencias de un relato, Borges logra mostrarnos que *no hemos perdido nada.*

Diciembre de 1964.

3. "LOS CAMPESINOS" DE BALZAC: UN TEXTO DISPARATADO[67]

> Son necesarios espectáculos para las grandes ciudades, y novelas para los pueblos corrompidos. Yo vi las costumbres de mi tiempo y publiqué estas cartas. ¿Que no he vivido en un siglo en que he debido arrojarlas al fuego? (Rousseau. *La nueva Eloísa).*

> Si permanece mucho tiempo aquí, usted aprenderá gran número de cosas en el libro de la naturaleza, usted que, como se dice, escribe en los periódicos...
> (Del padre Fourchon a Blondet, p. 40).

> el escritor... que quería estudiar la cuestión del pauperismo en vivo. (Se trata de Blondet, p. 81).

> No basta con observar y pintar, es necesario además pintar y observar con un objetivo determinado. (Prefacio de 1835 para *La comedia humana*).

El proyecto novelesco tal como lo concibe Balzac no es sencillo sino dividido, y se enuncia a la vez sobre varias líneas

67. Las referencias remiten a la edición de *La comedia humana*, ed. de la Pléiade.

divergentes. Todo acontece como si, al hacer un libro, Balzac hubiera querido *decir* varias cosas a la vez: como se verá, logró efectivamente *escribir* varias, que no son necesariamente las que había querido decir. La cuestión es saber cómo la obra soporta la prueba de esta diversidad: ¿el desajuste que separa en ella varios tipos de enunciado logra deshacerla? ¿Por el contrario, no está *hecha* de ese contraste?

Sabemos a partir del "Prólogo" de *La comedia humana*, de 1842, que el libro debe estar conforme a cierto número de modelos diferentes. En un primer momento son propuestos conjuntamente el ejemplo de Buffon (la historia natural) y el de Walter Scott (la novela histórica). La primera referencia da al autor su asunto (de representación de especies sociales), la segunda indica los medios de realizarla (la continuidad novelesca): así se ajustan una forma y un contenido al mismo tiempo que se asegura en principio el encuentro entre la literatura (la novela) y la realidad (los hombres en la precisa distribución que establecen entre ellos las relaciones sociales). De hecho, las cosas no marchan de manera tan simple, y esta primera dualidad, es una falsa dualidad; la realidad, modelada sobre la forma de la historia natural, que el autor se dedica a represetar, no es una realidad independiente, sino una realidad ya elaborada por medio de una analogía, muy poco objetiva en su formulación:

> No hay más que un animal, el creador no se sirvió sino de un solo y único patrón para todos los seres organizados. El animal es un principio que toma su forma exterior o para hablar más exactamente, las diferencias de su forma, en los medios en que es llamado a desarrollarse. Las especies zoológicas resultan de esas diferencias... Penetrado de ese sistema mucho antes de los debates a los que ha dado lugar, vi que, dentro de esa relación, la sociedad se parecía a la naturaleza. ¿No hace la sociedad del hombre, según los medios en que su acción se despliega, tantos hombres diferentes como hay variedades en zoología? (Prólogo).

La novela transformista no es una novela científica: el mito de la ciencia da sólo una *imagen* de la realidad objetiva, y así imprime forma al proyecto general del escritor. La simetría propuesta entre ciencia y novela es evidentemente una falsa simetría: sirve, por el intermedio de una teoría cualquiera, para justificar un proyecto antropológico preexistente (hay que

pintar *el hombre*); no establece un contenido verdaderamente nuevo, sino que proporciona a un sujeto ya dado los instrumentos de su realización: por analogía con las ciencias naturales, surge la necesidad de representar la humanidad en sus variedades, en su variedad. El hecho de escoger el modelo científico no tiene por efecto introducir la ciencia en la novela —se hubiera podido temerlo—, ajustando la objetividad y la ficción, sino proponer un *procedimiento* novelesco, que se aparenta como lo que ciertos formalistas han llamado la caracterización y que se llamará aquí el proceso de *distinción:* para pintar el hombre, es necesario representarlo en la diferencia de sus "especies"; como se verá, esta imagen tomada de la historia natural tiene por función trastornar la técnica tradicional de la novela, sugiriendo al novelista el empleo de técnicas nuevas. La ciencia no abre, pues, a la empresa de Balzac vías que le conducirían hacia un sector inexplorado de lo real: le presta un *estilo*, en el sentido más general de esta palabra. Pero el uso de ese nuevo instrumento implica que la obra sea al mismo tiempo invadida por una *doctrina*, que no tiene nada de científica, y cuya intrusión terminará por hacerla voltear al revés de ella misma: el procedimiento de la variación permite representar cierta concepción del *hombre*.

En un segundo tiempo; aparece una nueva forma de dualidad, aún más característica; Balzac pretende crear, a medio camino entre la ideología política y la literatura, un género nuevo. En innumerables textos él se define primero como pensador político, y sólo después como novelista. Parafraseando a Rousseau, escribe en la dedicatoria de *Los Campesinos:* "Estudio la marcha de mi época, *y* publico esta obra"; la construcción de la frase muestra que en su espíritu se trata de asegurar la unión de dos empresas diferentes, al comienzo independientes: El programa de la novela moral es traspuesto en el de la novela de costumbres; la producción de la obra literaria está subordinada a un "estudio" que expresa quizás su resultado en los términos de una novela, pero desborda muy ampliamente el campo de aplicación de ésta. Balzac se llama a sí mismo "historiador de las costumbres" más que novelista: dirigido por un gran pensamiento histórico, no había considerado sino posteriormente comunicar este pensamiento dándole la forma

de una obra literaria; como se sabe las cosas sucedieron en un orden exactamente inverso. Si se quiere seguir al autor en su declaración de intención, aparece que es el contenido político de la obra lo que importa más; es lo que da a la obra su unidad y su originalidad. Leer bien, siguiendo esta directiva, es remontar de la forma provisoria al contenido fundamental, y entender la lección que es pronunciada a la orilla del relato. Porque el escritor no puede ser a la vez un novelista, y un escritor sino cuando es también un ideólogo: un maestro y un juez.

> La ley del escritor, lo que lo hace tal, lo que, no temo decirlo, lo hace igual y quizás superior al hombre de estado, es una decisión cualquiera sobre las cosas humanas, una consagración absoluta a principios... "Un escritor debe tener en moral y en política opiniones resueltas, debe mirarse como un instituidor de los hombres; porque los hombres no tienen necesidad de maestros para dudar" dijo Bonald. Desde muy temprano tomé como regla esas grandes palabras, que son la ley tanto del escritor monárquico como del escritor democrático. (Prólogo de *La comedia humana*).

Después de Buffon y Walter Scott, Bonald fija el tercer modelo al que debe conformarse la obra. No basta con conocer los hombres, como hubiera podido hacerlo creer la analogía con las ciencias naturales, y representar en "historias" su historia; es necesario también instruirlos, inculcándoles principio, aun a aquellos que están supuestos a dirigir el trabajo del novelista. Engels, quien conocía bien la obra de Balzac, dirá más tarde: el escritor plantea las preguntas pero no las responde. Según Balzac, al contrario, el escritor *debe* plantear las preguntas para poder *responderlas*. De otra parte, quizás esas dos proposiciones no son irreconciliables: una da forma al *proyecto* novelesco, mientras que la otra caracteriza su *producto* real; Balzac se obliga a "responder" quizás hace algo totalmente distinto. Sin embargo, resulta por completo notable encontrar enunciada, en el texto del prólogo, una ley *universal:* compromete no sólo a Balzac, sino tanto al escritor monárquico como al democrático. Se trata entonces de una necesidad objetiva, no de una obligación inédita: no es el caso de introducir por medio de un golpe de fuerza la ideología en la forma de una ideología particular, en la literatura; como no lo era hacerlo a propósito de la ciencia. Su relación con una ideología cualquiera determina la condición de toda obra literaria; no hay buen novelista

sin ideología: esto es que el novelista no es bueno por su ideología, sino por el hecho de que realiza el encuentro de *un* enunciado ideológico y de *un* enunciado novelesco. Parece entonces claro que, según el propio Balzac, la ideología no tenga, en su relación con la obra, una forma independiente, separable: cumple, en la autonomía de su propio nivel, una función *literaria*; sin ella no habría lección novelesca, pero probablemente tampoco habría novela.

Con relación a la novela, la ideología no desempeña, por consiguiente, el mismo papel que la ciencia: no ofrece la imagen global de un estilo que pueda ser imitado, sino que produce enunciados particulares que pueden ser insertados en el tejido novelesco. Sin embargo, tanto una como otra, aunque sea de diferente manera, están interiorizadas, *tomadas* en el trabajo del escritor, para el cual son menos modelos lejanos que un material inmediatamente transformable. La relación entre la novela y la ideología, no más que la relación entre la novela y la ciencia, tal como aparece explícitamente en el proyecto de Balzac, no constituye una relación real, lo que supondría la existencia independiente de sus términos: se trata de una doble implicación analógica que define el movimiento mismo de la empresa novelesca; la ideología debe ser utilizada (y así modificada), la ciencia debe ser imitada: el novelista no recurre a ellas sino para hacerlas servir a sus fines. No será entonces necesario preguntarse separadamente: ¿en qué ciencia se inspira Balzac? ¿Cuál es su ideología? Cada vez, con formas quizás diferentes, es la misma pregunta que se encuentra planteada: ¿qué novela quiso hacer? Para decir las cosas sencillamente: el estudio de la doctrina de Balzac debe servir para caracterizarlo como novelista, no como doctrinario. El "pensamiento" no ofrece interés sino como elemento de la producción literaria: tomado en los hechos de un texto cuya importancia podría medirse por su calidad ideológica. Es necesario, pues, renunciar a aplicarle esta lectura negativa y reductora que, pretendiendo eliminar una superficie no esencial y engañosa, va directamente al *fondo* de la obra, destruyéndola en forma doble: descomponiéndola y retirándole aquello por medio de lo cual tiene un valor propio. Si el pensamiento de Balzac tuviese una significación en sí mismo, sólo sería traducido por la obra, que no sería sino la lectura y el comentario de ella, y así podría quizás aparecer de manera distinta. De otra parte, este pensamiento

corre el riesgo de no ser original sino en apariencia: es prestado en lo esencial, y en tanto tiene una existencia independiente no define la empresa de producción literaria. Por consiguiente, no es cuestión, para comprender la obra, deshacerla y estudiar separadamente los elementos que la componen. De allí, una dificultad de método bastante considerable: no hay que aislar esos elementos, pero tampoco deben ser confundidos, sin lo cual la complejidad real de la obra se pierde. Balzac, al escribir una novela, emprende la acción de decir *dos cosas a la vez*, que no pueden ser tomadas una por otra: de una parte, debe decir la verdad, saber y mostrar esa conveniencia (que es: monarquía y catolicismo ofrecen saberla; de otra parte, debe escoger y propagar una verdad de sociedad francesa en sus únicas perspectivas de futuro). Ambas intenciones podrían estar una en la prolongación de la otra: la proposición de derecho (de doctrina) apoyándose en el análisis de hecho (descripción objetiva de una situación y de una naturaleza) y dándole su sentido. De hecho, no hay nada de ello: se trata de dos movimientos diferentes que, lejos de completarse, de fundirse uno en otro, van en direcciones opuestas y se cuestionan recíprocamente. El autor quiere *saber* y *juzgar:* a estos dos proyectos corresponden en la obra, dos tipos de enunciado, uno desajustado con relación al otro, puesto que uno formula lo distinto mientras que el otro expresa la confusión. Saber lo que es la novela balzaciana es mostrar cómo se efectúa la *unión* de esos dos enunciados. Diremos que la obra de Balzac es el lugar de aparición de un contraste que la define como su principio; no está constituida por un texto sencillo y terminado: su característica primaria y esencial es el *disparate*.

Si Balzac escribió efectivamente dos cosas a la vez, y si la novela es el producto de este encuentro, leer una de esas novelas es leer dos veces, leer dos libros que no están separados ni confundidos, sino conjugados. El texto novelesco no suscita un sentido sino varios. En ninguna parte como en la dedicatoria de *Los campesinos* somos mejor advertidos implícitamente, de esa posibilidad de una doble lectura:

> El objetivo de este Estudio, de una espantosa verdad hasta tanto la Sociedad querrá hacer de la filantropía un principio en lugar de tomarla por un accidente es poner de relieve las principales figuras de un pueblo olvidado por tantas plumas de persecución de menos

asuntos. Este olvido no es quizás sino prudencia en un tiempo en que el Pueblo hereda de todos los cortesanos de la Realeza. ¡Se ha hecho poesía con los criminales, se ha sentido piedad por los verdugos, casi se ha deificado al Proletariado! Hay sectas que se han conmovido y gritan por medio de todas sus plumas: ¡Levántense, trabajadores! , como se dijo en el Estado llano: ¡Levántate! Bien se ve que ninguno de esos Eróstratos ha tenido el coraje de ir al fondo de los campos a estudiar la conspiración permanente de aquellos que llamamos todavía débiles contra los que se creen los fuertes, ¡del campesino contra el rico! ... Aquí se trata de clarificar no al legislador de hoy, sino al de mañana. En medio del vértigo democrático al cual se dan tantos escritores ciegos, ¿no es urgente pintar por fin al campesino que convierte el Código en inaplicable al hacer llegar la propiedad a algo que es y que no es? Van a ver a este infatigable zapador, a ese roedor que parte y divide el suelo, lo reparte, y corta una fanega de tierra en cien pedazos, convidado siempre a ese festín por una pequeña burguesía que hace de él a la vez su auxiliar y su presa. Este elemento insocial creado por la Revolución absorberá algún día a la Burguesía, como la Burguesía ha devorado la Nobleza. Elevándose por encima de la ley por su propia pequeñez, ese Robespierre de una cabeza y de veinte millones de brazos trabaja sin detenerse nunca, agazapado en todas las comunas, entronizado en el Concejo Municipal, armado guardia nacional en todos los cantones de Francia por el año de 1830, que no recordó que Napoleón prefirió las suertes de su desgracia a armar las masas.

Para quien lo escucha atentamente, este texto produce exactamente dos sonidos. Una intención simple, desprovista de todo equívoco, se manifiesta allí, y sin embargo, a través de su formulación, aparece sin ser tachada de ambigüedad, *diferente de lo que es;* más bien que proferida, enunciada, es mostrada, designada de lejos, y así despojada de toda inmediata presencia, entregada a su *alejamiento.* ¿De qué se trata, en efecto? De decir una "espantosa verdad": doblemente espantosa, en primer lugar porque es ignorada por razones muy profundas que emparentan su naturaleza con la de un *secreto;* luego, porque, en vista de la escogencia política reivindicada aquí por Balzac, anuncia el surgimiento de un *peligro.* Por medio de la novela, una doble ruptura debe, por consiguiente, producirse: a nivel del sáber y a nivel del juicio. El autor se propone, en un mismo movimiento (¿pero es verdaderamente idéntico a sí mismo?) informar e inquietar. La proposición ideológica es la más aparente; pero junto a ella, es fácil descubrir, como la condición de su realización, el enunciado de hecho *que la cuestiona.* Balzac escribe *contra* el pueblo; es imposible ignorar esta

decisión, o no tenerla en cuenta, asimilando al autor de *Los campesinos* a los escritores "demócratas", Víctor Hugo y Georges Sand, precisamente con quienes no quiere ser confundido. Esta decisión de principio, que en sí misma no compromete de manera directa el trabajo del escritor (no basta con estar contra el pueblo como tampoco estar con él, para escribir), adquiere su verdadera significación en el momento en que, como soporte de su denuncia, impone lo previo o el correlato de un análisis. Al mismo tiempo que se habla contra el pueblo, para hablar *bien,* hay que hablar *de él:* es necesario mostrarlo, constituirlo, y por consiguiente *darle la palabra.* Como el elogio, la condena no se basta a sí misma: la pretensión ideológica se repite necesariamente en una presentación y una revelación; entonces la argumentación se convierte en estilo. En la medida de su doble sentido, ese texto es susceptible de una doble lectura: una reductora, estará sólo atenta a lo que él *anuncia* de manera explícita; la otra tratará de despejar las condiciones que hacen posible su enunciado: sin separar el enunciado del proyecto y convertirlos en independientes uno de otro, los verá en su relativa autonomía, que es también su contraste. Al mostrar cómo los trabajadores se levantan, o cómo se les impide hacerlo, si él mismo rehúsa a llamarlos, Balzac está más cerca de Marx de lo que estaba Víctor Hugo, por ejemplo: ¿no dice, aunque sea en sentido contrario y con medios diferentes, la *misma cosa*?

No hay, pues, que creer que metamorfoseada en arte, la ideología se convertiría en inesencial y se haría olvidar como tal: así como no se puede aislar la doctrina y juzgarla por sí misma, aparte, no se debe sublimar el arte del escritor y por medio de él recubrir, como con un velo, aquello sin lo cual no habría ni letra ni sentido. Las novelas de Balzac no existen sino porque están enraizadas en un doble proyecto: no es cuestión de escapar de esta duplicidad; es necesario, al contrario, explicarla.

* * *

A propósito de *Los campesinos,* será planteada esta pregunta: ¿qué es escribir una novela? La primera respuesta dada por el propio Balzac, es la siguiente: es resolver un gran problema de actualidad.

¿Pero qué pasará en este debate, de más en más ardiente, de hombre a hombre, entre el rico y el pobre? Este estudio no está escrito sino para aclarar esta terrible cuestión social (p. 106).

Es necesario ver que de este modo están planteadas a la vez una cuestión de hecho y una cuestión de derecho: al mismo tiempo la novela debe mostrar al rico viéndolas con el pobre, y *defenderlo* contra él; asegurar el encuentro de la historia (natural) y de la ideología (política). En efecto, y esta paradoja es en cierto modo la *fuente* de la obra, su razón, sin la cual no hubiera sido escrita, *el rico es débil: tiene necesidad de ser defendido*. La cuestión es entonces un *enigma* y un *escándalo*. ¿Por qué el rico es tan débil? Eso se entiende al unísono en dos tonos. Se ve realizada desde el comienzo la unión del juicio de hecho y del juicio de valor: la novela se compromete a la vez en la vía de una apología inspirada, ideológica, y en la de un conocimiento exacto: la paradoja inicial debe ser explicada y reducida.

El escándalo es afirmado, reconocido desde el comienzo; por consiguiente, no puede establecer una verdadera progresión. Es por medio de la exploración del enigma que la novela avanza; mientras que el propósito ideológico es ya una respuesta, que se da el pretexto de una pregunta, el esfuerzo para conocer debe resolver una dificultad real; esta imagen de la *resolución* permite construir la novela. El rico es débil: por lo tanto, hay otro rico, oculto, más fuerte que él. Así, la novela se elabora en dos tiempos: en un primer momento se presenta, en su carácter extremo (y escandaloso), el enfrentamiento del pobre y el rico, representado en particular en el encuentro del castillo y la choza.

¿Ha captado bien los mil detalles de esta choza asentada a quinientos pasos de la bella puerta de Aigues? ¿La ve, agachada allí, como un mendigo delante de un palacio? Pues bien, su techo cargado de musgo afelpado, sus gallinas cacareando, el cochino vagando, todas esas poesías campestres tenían un horrible sentido... (p. 43).

Se trata aquí de un secreto particular: la choza ("esta choza fatal" edificada sobre las ruinas del castillo, ver p 47) es una taberna, es decir, por definición, un mal lugar. Así se anuncia que detrás del decorado poético y campestre hay el

riesgo de encontrar algo "horrible" e inesperado. Ese pequeño secreto es la alegoría del gran secreto que proporciona a la obra su asunto.

A través de la distancia infinita que separa los dos poderes, su debate aparece como un debate *vacío:* insólito e insoluble, artificial; y de esta situación que aparece, en los términos que la presentan, como una falsa situación, nace poco a poco una *inquietud* infinita que da a los primeros capítulos de la novela un tono secretamente dramático. Por medio de este contraste, la cuestión es mostrada en toda su agudeza. En un segundo tiempo, mucho más lejos se da progresivamente el eslabón faltante, que lo explica todo: la alianza burguesa, la "mediocracia", presentada en su complejidad y sus divisiones: lanzada al asalto de un mismo botín está provisoriamente reunida, no está unificada. Entonces el tono cambia, y durante todo el tiempo de esta descripción, Balzac encuentra, para mostrar en su mediocridad ese mundo intermedio, que no hay que tomar por un bajo mundo, una jovialidad, una alegría conquistadora. El intervalo infinito e insostenible que separaba los extremos, la choza y el castillo, el más pobre y el más rico, es *llenado:* surge que allí se desarrolla una acción determinante, cuya totalidad de episodios de la intriga no son más que *efectos.*

> De la esfera campesina ese drama entonces va a elevarse hasta la alta región de los burgueses de Soulanges y de La-Ville-aux-Fayes, curiosas figuras cuya aparición en el asunto, lejos de detener su desarrollo, va a acelerarlo, como aldeas englobadas en un alud que hacen su curso más rápido (p. 218). (Este párrafo establece la transición entre la primera y la segunda parte).

El movimiento de esta progresión nos colma, en la medida en que satisface una curiosidad, pero también nos inquieta y lleva en él la razón de una indignación galopante: el relato, como era de esperarse, va en dos sentidos inversos uno del otro.

Este primer análisis, muy elemental, muestra que *Los campesinos,* como tantas otras novelas de Balzac, es una reflexión anticipada (la acción está situada en 1823) sobre los acontecimientos de 1830: su tiempo es aquel en que la burguesía aparece en la superficie de la historia para dirigirla en su propio nombre y para hacer de ella su bien personal. Este

acontecimiento, que es un surgimiento, no debe ser sólo evocado, debe ser *reproducido* por el conjunto de la novela, que va a dar de él, más que una imagen, un equivalente. En ese momento el motivo histórico se acompaña de una exigencia propiamente novelesca: para hacer ver *la cosa* (el triunfo de la burguesía) tal como es, no basta con mostrarla, puesto que precisamente ella no está allí (de una parte, está oculta; de otra, en presencia de la realidad misma, la novela ya no tendría su razón de ser): es necesario, a través de medios apropiados, dar un *sustituto* de ella. Entonces, detrás del proyecto histórico y del proyecto ideológico, o más bien entre ellos, asegurando su unión o su separación, se manifiesta, en su forma específica, un proyecto de escritor que ya no consiste en saber o en juzgar. Ese proyecto es especificado desde el comienzo: se trata de *escribir un libro que sea como un mundo.* Ese nuevo problema —es un problema puesto que es necesario encontrar los medios de realizar esta intención—, es el verdadero origen de la novela.

Para resolverlo, dos soluciones complementarias son practicadas juntas: una es externa al libro,[68] la otra la organiza dentro de él mismo. La novela, en primer lugar, es insertada en una *red de libros* que reemplaza a la complejidad de las relaciones reales por medio de las cuales un mundo está efectivamente constituido. Colocado de nuevo en el conjunto de una obra, la novela, por la multiplicidad de las relaciones particulares que mantiene con ella, es en todas sus letras alusión renovada, incesante repetición de algo que comienza entonces a imitar un mundo inagotable. La obra, concebida según este principio, es una combinación de elementos que, reunidos tienen una consistencia y una complejidad análogas a los de la realidad. El universo novelesco no es un reflejo del universo verdadero; constituye un sistema de la realidad. Por allí se ve cómo el proyecto de escribir una novela está alejado, necesariamente, del de decir lo verdadero: no basta "con estudiar el pauperismo en vivo", además es necesario mostrarlo constituyendo un objeto novelesco. A esta voluntad de *situar* la novela en el exterior de ella misma, corresponde el procedimiento de "reaparición", es decir, de retorno de los personajes. Pero no hay que limitar el uso de este procedimiento al hecho de que

68. A la novela particular.

personajes idénticos atraviesen intrigas diferentes; lo esencial es que esos personajes (y hasta lugares, situaciones) desempeñen también un papel *analógico*, que sean siempre, explícita o implícitamente, el término de una relación de comparación. Porque se definen unos con relación a los otros, manifiestan su *unión* en el interior de un mundo único, del cual aseguran así la existencia: "Ese molinero, un Sarcus-Taupin, era el Nucingen del valle" (p. 236). Por consiguiente, el conjunto de la obra es como un fondo innumerable sobre el cual se destaca cada elemento. Es por ello que para leer una novela de Balzac y comprender lo que se lee es necesario siempre leer otra al mismo tiempo, en todo caso no importa cuál: por ese medio se descubre el necesario acrecentamiento del sentido que toma el lugar de una realidad ausente. La obra es en sí misma bastante vasta como para que de cada uno de sus puntos y desde el punto de vista de una lectura individual, puedan parecer posibles una multiplicidad de relaciones y de trayectos. El orden de la obra tiende a producir la ilusión de tal diversidad: de allí que sus dimensiones estén objetivamente fijadas; ellas deben ser tales que ninguna memoria pueda hacer la obra actualmente presente en su conjunto. Se comprende por qué Balzac trabajó tanto, y por qué tenía tanta prisa. Michel Butor ha demostrado, en *Repertorio I*, que uno de los componentes esenciales de *La Comedia Humana* es ese poder que tiene de ser leída en más de un sentido, aproximada de una manera o de otra, recorrida término a término, desgranada en un orden sin cesar diferente: teniendo así una consistencia bien distinta de la que le da la suma de sus partes. Para conocer a Balzac escritor, todas las aberturas son por consiguiente buenas, con la condición de comprender que no son cada vez sino una abertura entre otras.

Sin embargo, esta primera caracterización de la novela es en sí misma insuficiente: la relación con el conjunto de la obra que coloca a la novela fuera de ella misma, la desplaza y le da así un movimiento análogo al de la realidad, debe tener un equivalente en su relación consigo mismo, en su disposición interna. Al principio de *combinación*, que hace de la novela una novela entre otras, corresponde un principio de *distinción*, que hace que en él elementos novelescos sean separados y reunidos, también de manera de reemplazar el universo de la historia. El

contenido de la novela es así determinado necesariamente: hacer ver una cosa, cualquiera que sea, es presentarla en su diferencia, en su particularidad que impide confundirla con cualquiera otra, aun cuando sea dicha al mismo tiempo. La novela avanza produciendo en su propio interior una diversidad alegórica.

Construir una novela, es producir un cierto número de elementos distintos presentados en su enfrentamiento. Es por ello que en su organización interna el libro es como *descuartizado:* ya que asegura el encuentro de términos opuestos, está necesariamente desequilibrado, dividido entre varios puntos de aplicación. *El comienzo de la vida* ofrece a este respecto un ejemplo particularmente significativo: en un mismo lugar (triplemente individualizado: está cerrado; es representativo del "material social de una época"; por último, no conviene sino a algunos de sus ocupantes: los demás, siguiendo el procedimiento que encontraremos con frecuencia son desplazados), un coche público, durante el tiempo determinado de un viaje, se encuentran reunidos individuos representativos de los medios más diferentes (doblemente individualizados; por los conflictos y las alianzas múltiples que los "unen"; por su semejanza y su desemejanza, con individuos del mismo tipo, o pertenecientes a otro tipo, presentados en otras novelas). Son instalados lado a lado).

– un adolescente de la pequeña burguesía (Oscar Husson);
–dos artistas (G. Bridau y Mistigris);
– un pasante de notario (G. Marest);
– un alto funcionario del Estado (el conde de Sérizy).

La novela toma del espacio social elementos venidos de sus más alejadas regiones, y compone con ellos un nuevo espacio, que es el de su *encuentro*. Son las diferencias y los contrastes entre todos esos elementos (lugares y personajes) los que dan su asunto a la novela; pero no hay que olvidar que esa diferenciación no es posible sino sobre el fondo de una pertenencia común de todos los términos a un mismo mundo, el de la obra, que lo rodea y le da su significación. Así cuando en *Honorine* el cónsul general de Génova evoca la persona de cierto conde Octave, precisa: "Llevaba una existencia más o menos parecida

a la del *conde de Sérizy* que ustedes conocen, yo creo, todos; pero más oscura porque vivía en Marais, calle Payenne, y no recibía nunca" (t. II, p. 254).

Fundada sobre ese sistema de diferencia, la novela tendrá necesariamente varios centro de interés y requerirá una atención múltiple. *El comienzo de la vida* parece en efecto constituida por dos novelas incluidas de cabo a rabo: una gira en torno al conde de Sérizy y de sus relaciones con su administrador Moreau (servirá entonces de norma de referencia en *Los campesinos*, para comprender las relaciones del general Montcornet con sus administradores; análogos y sin embargo distintos, puesto que esta vez la acción es en el campo y no ya en la región parisiense, donde las condiciones son esencialmente diferentes; ver *Los campesinos*, p. 105); la otra, apenas iniciada al comienzo, y que es una novela de educación, cuenta la historia de Oscar Husson, que termina por no tener más que una relación muy lejana con lo que ha sido contado antes; una conclusión "de efecto" que conduce a los mismos personajes, cambiados, diferentes de ellos mismos esta vez, subraya aún más *la incoherencia concertada* del relato: la necesidad que da forma a la novela la compone de pedazos relacionados: para realizar el proyecto que se fijó, Balzac no puede contentarse con *escribir bien* y *construir armoniosamente* su novela alrededor de un tema central: las exigencias de la *figuración* de ese proyecto hacen que no haya, delante de la obra, un primer plano detrás del cual se perfilarían sucesivamente planos secundarios, sino uno después de otro, con rupturas bruscas, varios primeros planos. No parece que esto se haya notado suficientemente: los principios balzacianos de composición son los mismos a los cuales recurre, en otro campo, Brecht. Balzac mete el mundo en la obra como Brecht pone la dialéctica sobre el teatro: esas dos empresas culminan en el mismo resultado de una *acción quebrada.*

Iguales principios se encuentran en la obra *Los campesinos*, pero en una más amplia escala. La población puesta en movimiento por el relato es reclutada esta vez en todas las regiones del espacio social, y hay más de dos primeros planos. Allí se encuentran, en efecto:

–un general, conde de imperio proveniente del artesanado parisiense, rico propietario (Moncornet);

—una mujer de mundo, parisiense, proveniente de una familia legitimista más o menos arruinada (la señora de Montcornet, de apellido de soltera Troisville);
—un periodista parisiense (Blondet);
—un sacerdote legitimista (el abate Brossette);
—la burguesía provinciana (reunida en la capital de departamento, alrededor de Gaubertin);
—la pequeña burguesía de subprefectura (diferenciada en: primera sociedad de Soulanges, agrupada alrededor de Madame Soudry; segunda sociedad de Soulanges, agrupada alrededor de Mme. Plissoud);
—el "burgués" de aldea (Rigou);
—el mundo campesino presentado en todas sus gradaciones.

Esta lista es la de los principales personajes que en un momento o en otro, ocuparán el primer plano de la escena. Pero al lado de ellos, están también:

—la administración provinciana (el obispo, el prefecto, el procurador general: Bourlac. . .);
—los propietarios legitimistas (los Soulanges...);
—la cantante de ópera amante del granjero general, antigua propietaria de Aigues (Mademoiselle Laguerre);
—los soldados desmovilizados convertidos en guardias forestales.

Algunos de esos términos, en particular el mundo campesino, deberían, de otra parte, ser descompuestos en diversos elementos. Cada individuo, naturalmente, está representado en su relación con un sitio que le conviene (así, Rigou en Blanzy) o no le conviene (así, Montcornet en Aigues). Contrariamente a una idea recibida, Balzac no representa siempre el acuerdo, la ósmosis entre un lugar y un personaje. El desacuerdo que opone uno al otro es frecuentemente más significativo todavía.

Las cosas que están alrededor de nosotros, no concuerdan siempre con la situación de nuestras almas (p. 157).

A la distinción de las especies sociales corresponden, de acuerdo a un principio bien conocido, una división geográfica: así, el campo donde se desarrolla la acción no es un lugar simple e independiente, sino una realidad compleja, parcelada, de tal modo que no se pasa sin solución de continuidad del parque del castillo a la aldea, de la aldea a la subprefectura, etc.

Esta multiplicidad de los elementos constituyentes plantea un problema de composición particularmente complejo: el relato también será necesariamente repartido entre varios centros de interés divergente, sin cesar desdoblado. A la pluralidad de los lugares, de las situaciones, de los intereses, corresponde una diversidad novelesca:

> Mucha gente espera sin duda ver la coraza del antiguo coronel de la guardia imperial iluminada por un rayo de luz, ver su cólera encendida cayendo como una tromba sobre esta mujercita, de manera de encontrar hacia el fin de esta historia lo que se encuentra al final de tantos libros modernos, un drama de alcoba. ¿El drama moderno podría salir a la luz en ese hermoso salón con sobrepuertas de camafeos azulosos donde dialogaban las amorosas escenas de la mitología, donde bellos pájaros fantásticos estaban pintados en el cielo raso y sobre los postigos, donde sobre la chimenea reían a quijada batiente los monstruos de porcelana china, donde sobre los más ricos vasos, dragones azul y oro giraban su cola a voluntad alrededor del borde que la fantasía japonesa había esmaltado con sus encajes de colores, donde las duquesas, las poltronas, los sofás, las consolas, los estantes, inspiraban esa pereza contemplativa que detiene toda energía? No, el drama no se encuentra aquí restringido a la vida privada, se agita o más alto o más bajo. No esperen la pasión, el verdadero sentido sólo será demasiado dramático.
> De otra parte, el historiador no debe olvidar nunca que su misión es darle a cada uno su parte: el desgraciado y el rico son iguales ante su pluma; para él el campesino tiene la grandeza de sus miserias, como el rico tiene la pequeñez de sus ridiculeces; finalmente, el rico tiene pasiones, el campesino no tiene más que necesidades, el campesino es pues doblemente pobre; y si, políticamente, sus agresiones deben ser reprimidas sin piedad, humana y religiosamente, es sagrado (p. 28).

El relato estaría hecho de varios "rayos de luz": entendamos que comportará más de un alumbrado; no será ni una novela de la vida privada, ni una novela al aire libre, sino, a la vez, la historia de una pasión discreta de una conspiración monumental, historia de rico, historia de pobre, y también *de lo que las separa*. Porque es también un "historiador", el novelista debe "darle a cada uno su parte", uno después de otro: así se manifiesta la única forma de igualdad que pueda reconocer Balzac, la igualdad en el contraste, asegurada por medios novelescos, que permite a los protagonistas de la escena enfrentarse como en un mundo. *Los campesinos*, a diferencia de

Médico Rural, por ejemplo, es una novela completa: un mundo diverso está allí diversamente presentado.

> ...los campesinos que son, en ese drama, comparsas tan necesarias a la acción, que no se dudará quizás entre ellos y los primeros papeles (p. 33).

No hay más que una escena para dos o hasta varias acciones: la ilusión de un mundo real es producida por el encuentro de varios mundos, o esferas, cerrados e independientes. El problema de composición se reduce finalmente a un problema de distribución (puesto que se trata de un drama o de una escena, y puede formularse simplemente: ¿a quién corresponde el primer papel?). La respuesta a ese problema no es sencilla.

Veamos de más cerca cuál es la solución propuesta en los primeros capítulos de la novela. El paso de una esfera a otra se hace sobre la base del desequilibrio interno propio de la presentación de cada esfera. El relato comienza con la reproducción de una carta de Blondet a Nathan que describe la vida en el campo. El narrador comenta esta cita señalando su extrema importancia:

> Si por un milagroso azar, esta carta escapada de la más perezosa pluma de nuestra época, no hubiese sido conservada, hubiera sido casi imposible pintar Aigues. Sin esta descripción, la historia doblemente horrible que allí sucedió, sería quizás menos interesante (p. 27).

¿Qué hay en esta carta que hace de ella algo distinto de cualquier otro comienzo? Muestra el lugar de la escena, el campo, no desde el punto de vista de su legítimo ocupante (que no es tampoco Montcornet), sino desde un punto de vista externo, tanto más revelador cuanto es deformante: Blondet ve la naturaleza no tal como es (¿cómo podría hacerlo?), sino como un decorado de teatro, y hasta como un decorado de ópera.

> Por fin he disfrutado de un campo donde el Arte se encuentra mezclado con la Naturaleza, sin que el uno sea dañado por la otra, donde el Arte parece natural, donde la Naturaleza es artista. Encontré el oasis que tantas veces hemos soñado según algunas novelas... (p. 14). Una decoración de ópera (p. 17).

La aldea parece ingenua, es rústica, tiene esa sencillez adornada que buscan todos los pintores (p. 19). A fe mía que esto es casi tan bello como la ópera, se dijo Blondet remontando el Avonne (p. 33).

Blondet no ve el sitio de la vida campesina (podrá verse que tampoco es una naturaleza virgen), sino una naturaleza arreglada, embellecida. En consecuencia, se deja enceguecer por la costumbre que ha adquirido de no ver en todas partes sino lo que su educación lo ha acostumbrado a ver: el reflejo de un cuadro, de una novela, de una acción dramática. Sin embargo, es al mismo tiempo sensible a un componente real del paisaje: éste ha sido por largo tiempo el decorado ante el cual ha evolucionado una auténtica cantante de ópera, Mademoiselle Laguerre, la antigua propietaria del castillo, que contribuyó a inscribir allí el recuerdo de Piccini. La naturaleza que es dada al comienzo del relato se asemeja, por consiguiente, mucho a un *artificio:* ese carácter le es dado por el punto de vista particular del periodista, que la ve como una "esfera" extraña. Sin embargo, no se trata de un carácter subjetivo, sino de un carácter objetivo: el campo no es efectivamente una naturaleza en estado virgen, simple y espontánea, primero porque está socavada por un "horrible secreto", luego porque es el punto de aplicación de una relación social (el campo es ante todo el lugar de la Propiedad: la mayúscula es de Balzac). La naturaleza como decorado no es el producto de una visión *directa* de la realidad (que sería puro reflejo); pero no es tampoco una ilusión: la deformación implícita en el punto de vista particular Blondet es, después de varios desvíos, doblemente reveladora. Nos enseña a conocer la "esfera" del periodista, pero también la esfera que le quedará definitivamente cerrada (ante el Campesino, no sabrá decir sino: "¡Oh Rus! ", p. 87): en ambos casos la revelación se hará sin que tenga noticia el sujeto de esta visión.

El primer capítulo da, pues, al relato un verdadero punto de partida (y no sólo un comienzo): establece una perspectiva novelesca, a la vez particular y compleja: lejos de estar limitada y fijada, esta perspectiva, por el desequilibrio interno que la hace moverse, es el origen de un movimiento; implica el paso a una nueva perspectiva. Así el personaje de Blondet, que ocupa en la intriga un lugar relativamente secundario, desempeña en la construcción del relato un papel determinante: el elemento

novelesco precede aquí a la realidad de la cual debe producir la ilusión, y la define. No por azar será atribuida al mismo Bondet la tarea de dar su conclusión a la novela.

El sistema novelesco suscita un efecto de realidad no dando descripciones (es decir, imitaciones directas de la realidad: puras visiones), sino presentando contrastes o desacuerdos. Las descripciones balzacianas, generalmente muy mal comprendidas, tienen siempre como función *producir una diferencia.* Pero para darse cuenta de ello, no basta evidentemente con repetirlas, convirtiéndolas en el *objeto* de una descripción: es decir, proyectando en ellas lo que uno se figura haber encontrado en las mismas. El análisis literario está comúnmente atascado en una *ideología de la descripción:* no ve por todos lados sino textos que describen o textos para ser descritos.

Entonces se comprende cómo será posible pasar del punto de vista de Blondet al de Fourchon, iniciador en el mundo campesino, y así, *por un sesgo*, del castillo a la choza. Ese nuevo punto de vista se expresará evidentemente de manera diferente: no se puede producir una carta de Fourchon (no que no sepa escribir, puesto que ha sido maestro de escuela, sino: ¿a quién podría escribir? En el sistema, el sitio singular de Fourchon está marcado en particular por el hecho de que no se corresponde con ningún Nathan). Es necesario advertir, sin embargo, que Fourchon tiene, con relación al mundo del campo, una situación análoga a la de Blondet con respecto al mundo de la propiedad: no se encuentra completamente en su sitio (granjero venido a menos, desclasado, es un cómplice muy cercano para los campesinos; pero permanece en la periferia de su universo); así, otro deslizamiento será posible y hará pasar el relato a otro nivel. Al igual que Blondet no es completamente un propietario porque no tiene nada, pero sobre todo porque escribe, Fourchon no es completamente un campesino porque es un orador: le es devuelto el papel de portavoz. Pero también así como las obras del periodista o del escritor no le pertenecen por completo (ese tema es desarrollado de manera general en *Ilusiones perdidas*), las palabras de Fourchon *escapan* de su propietario y hasta terminan por representar algo distinto del medio social al cual pertenece directamente.

> ...Clavado por la ley de la Necesidad, clavado por la del Señorío, se está siempre condenado a perpetuidad a la tierra. Donde

estamos, cavamos la tierra y la excavamos, la estercolamos y la trabajamos para ustedes que han nacido ricos, como nosotros hemos nacido pobres. La masa será siempre la misma, sigue siendo lo que es ¡Nuestra gente que se eleva no es tan numerosa como aquellos de nosotros que descienden! ... Sabemos bien esto, aunque no seamos sabios. No es necesario hacernos nuestro proceso a cada momento. Nosotros los dejamos tranquilos a ustedes, déjennos vivir... De otro modo, si esto continúa, ustedes estarán obligados a alimentarnos en sus prisiones, donde se está mejor que sobre nuestra paja. Ustedes quieren seguir siendo los amos, siempre seremos enemigos, hoy como hace treinta años. Ustedes tienen todo, nosotros no tenemos nada, no pueden ustedes pretender además nuestra amistad (p. 82).

Al oír este asombroso discurso, cabe preguntarse por qué aberración Balzac ha sido considerado como un escritor realista en el sentido estrecho del término. En efecto, todas las inverosimilitudes posibles están como recogidas en esta página. Inverosimilitud de la situación: aunque este tema esté evocado en el título del capítulo ("Los enemigos en presencia"), es poco probable que un enfrentamiento tan directo pudiera reunir a los héroes de la contradicción, el pobre y el rico; tal encuentro, esencialmente irreal, vale sobre todo por su significación simbólica. Inverosimilitud del tono: a pesar de los idiotismos que visten el discurso con trapos campesinos, y parecen darle un asidero real, una especie de énfasis lo eleva y lo transporta más allá de su carácter inmediatamente representativo; por medio de una intensificación formal, la expresión se adapta a una situación extraordinaria. Inverosimilitud del contenido: "Clavado por la ley de Necesidad"...; para exponer los límites de su condición ese campesino, que no es un campesino como los demás, dispone de una conciencia prestada y no espontánea: quedará por saber si esos límites son límites reales o límites de una forma de conciencia (ella misma particular o general). En resumen: tal claridad en la presentación del conjunto y de su carácter extremo, revela una *trasposición* que pertenece no a la realidad, sino a la empresa novelesca.

Estaremos tanto más sorprendidos de oír ese discurso del pobre, cuanto recordemos haberlo ya encontrado, en forma casi análoga (y al menos convergente), expresado por un personaje que representa un orden completamente distinto de la realidad, el abate Brossette. No carece de importancia destacar de pasada que el mismo Brossette aparecerá, *muy diferente de sí mismo*, en otra esfera: será el confesor mundano de Beatriz.

Además el abate Brossette, después de haber estudiado las costumbres de sus parroquianos decía a su obispo estas palabras profundas: "Monseñor, viendo como se apoyan en su miseria, se adivina que estos campesinos tiemblan ante el temor de perder el fruto de sus excesos" (p. 54).
Señora condesa –dijo el cura–, no tenemos en la comuna sino desgracias voluntarias. El señor conde tiene buenas intenciones, pero tenemos que vérnoslas con gente sin religión, que no tiene más que un pensamiento, el de vivir a expensas de ustedes (p. 73).

Por medio de una formulación diferente, tomada en un sentido inverso, es la misma idea la que aparece: para Brossette como para Fourchon, el campesino está marcado por su condición hasta el punto de estar definitivamente atado a ella, y hasta estar encerrado en ella. Así, la lucha que lo opone al rico no es episódica, y espontánea, o decidida por individuos: está necesariamente determinada por un conflicto de clases. Esta idea, esencial para el desarrollo de la novela (le da hasta su título), es presentada *dos veces* al menos: toma un sentido por la diferencia que establece esa repetición. Lo que para Fourchon es *ley*, es para el cura el hecho de una *mala voluntad*, concertada, de un *sistema* subjetivo de robo y libertinaje. Ya sea la expresión de una fatalidad o de una perversidad, la situación queda presentada de este modo, en tanto que se refleja en el discurso de dos observadores privilegiados, como una forma de conciencia. No es el pensamiento del autor el que es expresado de este modo: contrariamente a Brossette, Balzac piensa que el sistema de la pobreza es objetivo y no depende de la iniciativa de los individuos (es por ello que la caridad, que se dirige a individuos, es obviada en esta novela como inútil); pero contrariamente a Fourchon, piensa que no se trata de un destino: el mundo de los pobres no está de una vez por todas limitado, fijado; al contrario, *evoluciona* históricamente (esto da sentido a la amenaza dirigida a los burgueses: pronto los pobres les pegarán directamente a ustedes), y puede ser *modificado* (esto da sentido a las grandes novelas sociales: el Médico Rural, el Cura de Aldea).

Como se ve, la novela no está construida mecánicamente, como si se tratara, en un reflejo paralelo de la realidad, de dar una simple descripción de ésta. Antes de describir, es necesario mostrar, explicar, constituir: por medio de un juego de espejos inclinados, que produce imágenes rotas, deformes, parceladas, se

revela un mundo nuevo y significativo, Blondet, Fourchon, Brossette: estos *observadores*, ligeramente desplazados con relación a ese centro donde otros representan el drama, no son ni sujetos de la acción ni representantes directos del autor; pero, proyectada en el triángulo de su discurso, la empresa novelesca toma forma y movimiento. No es por su individualidad positiva sino por el descentramiento, el desplazamiento que los separa de ellos mismos, de su situación y de los demás, que los personajes de la novela permiten el advenimiento de una realidad, de un equivalente de la realidad. Evidentemente podría hacerse el mismo análisis para los lugares, las situaciones, para todos los elementos novelescos. El problema esencial de la escritura novelesca se encuentra, idéntico, en todos los niveles; es necesario *producir una diferencia.* Por la variación que los desplaza en el interior y en el exterior de ellos mismos, cosas y seres terminan por ser demostrativos. Podría definirse el trabajo de Balzac por esta *obsesión de distinguir* que dirige todas sus decisiones.

> Guiado por el genio de la observación, frecuentaba los valles y las alturas sociales, estudiaba, como Lavater, sobre todos los rostros los estigmas que imprimen en ellos las pasiones o los vicios, coleccionaba sus tipos en el gran bazar humano como el anticuario escoge sus curiosidades, evocaba esos tipos en los lugares donde eran útiles, los colocaba en primero o en segundo plano, según su valor, les distribuía la luz y la sombra con la magia del gran artista que conoce el poder de los contrastes, en fin imprimía a cada una de sus creaciones nombres, rasgos, ideas, un lenguaje, un carácter que les son propios y que les dan tal individualidad que, en esta multitud inmensa, ni uno solo se confunde con otro.

En la nota biográfica de 1858, Laure de Surville había ido claramente a lo esencial, fuera de esto que es decisivo: atribuía a un "genio de la observación" lo que es el *producto* del trabajo del *escritor;* reducía a una fidelidad lo que de hecho es una innovación. Si Balzac se hubiera contentado con observar una realidad *dada* formándose el proyecto de serle fiel, muy probablemente no hubiera escrito: en la obra nada subsiste como dado; y para la empresa de escribir la realidad no es *inicial* sino en que es necesario *alejarse* de ella, y sustituirla por otra cosa que, una vez dado el proyecto de conformidad, *queda por hacer.*

Aparece también que el instrumento por excelencia del novelista es el *tipo* que permite *imitar* las distinciones reales, produciendo distinciones equivalentes sino conformes; más adelante se hablará sobre ello más largamente. Sin embargo, conviene hacer enseguida dos observaciones a propósito de este procedimiento: no interviene solo, sino con otros que acaban de ser evocados, no repite término a término una realidad preexistente, natural, que solamente tuviera que reproducir, que repetir, dando de ella una imagen a la vez general y concreta. El tipo implica en primer lugar, evidentemente, una semejanza:

> Si el retrato de Tonsard, si la descripción de su taberna y la de su suegro aparecen en primera línea, crean que este lugar es debido al hombre, a la taberna y a la familia. En primer lugar esta existencia, tan minuciosamente explicada, es el tipo de la que llevaban cien familias más en el valle de Aigues. . . p. 56).

Pero esta semejanza no es significativa sino sobre el fondo de una diferencia: si Tonsard es el mismo que un cierto número de individuos, es porque, con ello, se opone a otros grupos.

La homología entre el universo histórico y el universo novelesco no se realiza a nivel de los *elementos* particulares, sino al nivel de los *sistemas: es el sistema novelesco en su conjunto el que produce un efecto de realidad.* El tipo social, convertido en personaje de novela, si es ampliamente representativo, no llena sin embargo exactamente el papel de una generalidad: no sólo es individualizado por un nombre o por el detalle de una intriga, sino por las relaciones que mantiene con otros personajes típicos, igualmente representativos y, sin embargo, distintos, que le dan lugar. Para simplificar diremos: no hay nunca un solo tipo y un solo personaje para una generalidad dada, sino varios, que no existen sino por sus diferencias. Así la figura del Administrador atraviesa un cierto número de novelas *diversificándose:*

> De allí esta nomenclatura social y la historia natural de los intendentes, así definidos por un gran señor polaco:
> —Tenemos —decía— tres clases de administradores: el que no piensa sino en él, el que piensa en nosotros y en él; en cuanto al que no pensaría sino en nosotros, nunca se ha encontrado. ¡Feliz el propietario que pone la mano sobre el segundo!
> En otra parte ha podido verse el personaje de un administrador que piensa en sus intereses y en los de su amo (ver *El comienzo de la vida, Escenas de la vida privada*).

Laubertin es el intendente exclusivamente ocupado de su fortuna. Presentar el tercer término de este problema, sería ofrecer a la admiración pública un personaje inverosímil que la vieja Nobleza conoció sin embargo (ver *El gabinete de las antigüedades, Escenas de la vida de provincia*), pero que desapareció con ella. Por la división perpetua de las fortunas, las costumbres aristocráticas serán inevitablemente modificadas. Si actualmente no hay en Francia veinte fortunas administradas por intendentes, no dejará de haber dentro de cincuenta años cien grandes propiedades de administradores, a menos de cambios en la ley civil. Cada rico propietario deberá velar él mismo por sus intereses (p. 106).

Encontramos de nuevo, esta vez en la obra, la comparación con la historia natural: sirve para constituir esa multiplicidad novelesca cuyo valor es doble, puesto que, en un sentido sincrónico, reparte los elementos de la obra y los equilibra, mientras que, en un sentido diacrónico, hace alusión a una evolución histórica. De igual manera —pero ese nuevo ejemplo es todavía más significativo—, no hay un tipo general del Avaro, sino un universo diferenciado de la avaricia:

¿Recordarán ustedes, quizás, algunos maestros en avaricia ya pintados en algunas escenas anteriores? Primero, el avaro de provincia, el padre Grandet de Saumur, tan avaro como es cruel el tigre; luego Gobsek el banquero del descuento, el jesuita del oro, que no saboreaba sino el poder y no cataba sino las lágrimas de las desgracias, sabiendo a qué cosecha pertenecen; después el barón de Nucingen, elevando los fraudes del dinero a la altura de la política. ¡Finalmente, sin duda, recuerdan ese retrato de la Parsimonia doméstica, el viejo Hochon d'Issoudun, y de ese otro avaro por espíritu de familia, el pequeño La Baudraye de Sancerre! ¡Pues bien, los sentimientos humanos y sobre todo la avaricia tienen matices tan diversos en los distintos medios de nuestra sociedad, que quedaba todavía un avaro sobre la plancha del anfiteatro de los Estudios de las costumbres; quedaba Rigou! El avaro egoísta, es decir, lleno de ternura para sus goces, seco y frío con los demás, en fin la avaricia eclesiástica, el monje que se ha conservado monje para exprimir el jugo de limón llamado el bien vivir, y convertido en seglar para atrapar la moneda pública... (p. 202).

El avaro de Blangy no adquiere figura sino sobre el fondo que componen para él: Sancerre, Issoudun, Saumur y París el múltiplo. Lo que hace la obra es esta disección de los caracteres, que los separa y los opone; pero esta división no es debida a la fineza de una observación psicológica, al igual que el medio

esencial de la elaboración de la obra no es la sola fidelidad mecánica hacia lo real, que define las condiciones de una recepción pasiva, no de una empresa de producción. Y la psicología aquí evocada no adquiere todo su sentido sino cogida en los hilos de una novela, o más bien constituyendo los hilos de una novela: su verdadera función es realizar tal cohesión.

La novela aparece entonces en su verdadera función pedagógica: no es el producto de una lección, que sería un contenido al cual daría sólo forma, sino la condición de aparición de tal lección; pero entonces ella no será más la misma. Más bien que fundada en una generalización empírica, de la cual sería la expresión particular, la novela, sobre la base de su constitución particular (de la cual algunos medios acaban de ser indicados), hace posible una generalización didáctica:

> Algunos espíritus ávidos de interés ante todo, acusarán esas explicaciones de largas; pero es útil hacer observar aquí que, en primer lugar, el historiador de las costumbres obedece a leyes más duras que las que rigen al historiador de los hechos; debe convertir en completamente probable hasta lo verdadero; mientras que en el dominio de la historia propiamente dicha, lo imposible es justificado por la razón de que ha sucedido. Las vicisitudes de la vida social o privada son engendradas por un mucho de pequeñas causas que están en todo. El sabio está obligado a despejar las masas de un alud bajo el cual han perecido aldeas, para mostrarles los guijarros desprendidos de una cima que han determinado la formación de esa montaña de nieve. Si no se tratase aquí sino de un suicidio, hay quinientos de ellos por año en París; ese melodrama se ha hecho vulgar y cada uno puede aceptar las más breves razones para el caso; ¿pero a quién se haría creer que el suicidio de la Propiedad ocurra jamás en un tiempo en que la fortuna parece ser más preciosa que la vida? *De re vestra agitur*, decía un fabulista, aquí se trata de los negocios de todos los que poseen algo.
> Piensen que esta liga de todo un cantón y de una pequeña ciudad contra un viejo general escapado a pesar de su valentía de los peligros de mil combates, se ha levantado en más de un departamento contra hombres que querían hacer el bien. ¡Esta coalición amenaza incesantemente al hombre de genio, al gran político, al gran agrónomo, en fin a todos los innovadores!
> Esta última explicación, política por decirlo así, no sólo devuelve a los personajes del drama su fisonomía, en el más pequeño detalle de su gravedad, sino que además arrojará vivas luces sobre esta escena, donde están en juego todos los intereses sociales (p. 154).

Así, la voluntad de diversificar tanto como sea posible, no hace caer la novela en una particularidad absoluta: al contrario, todas las figuras singulares terminan por converger y por anunciar un tema general, el "suicidio de la Propiedad" Entonces se hace sentir todo el peso de esta diversidad novelesca que devuelve "al más pequeño detalle su gravedad". "Se trata aquí...": por una especie de multiplicación interior, el relato a partir de los límites muy precisos dentro de los cuales ha sido constituido recibe una nueva amplitud: por la colusión de lo más particular y de lo más significativo, que manifiesta la pertenencia de cada elemento a un sistema, la novela *suscita* una lección política. *De re vestra agitur:* la novela tiene también una dirección, dice, al mismo tiempo que construye un mundo: ese mundo no es cualquiera sino el de ustedes.

Es necesario ver con claridad que esta generalización no implica ninguna confusión: no interviene sino posteriormente, la novela produce una política, no es el resultado de ella, su emanación: ¿cómo podría una política hacerse directamente novelesca o novelada? La generalidad es evocada a partir de la diversidad, no como una reducción sino como una explicación: ella no la sustituye, sino que le da todo su alcance. El hecho de que "*todos* los intereses sociales" estén en juego no implica que lo estén confusamente, sino al contrario diferenciadamente, sobre la base de una muy precisa identificación. La novela no es desviada de su sentido: su movimiento es solamente acentuado, subrayado y simplificado.

En resumen de todo lo que precede: la institución de una realidad novelesca procede a través de una compleja disposición de elementos que no valen sino por la diferencia que los separa y los constituye a la vez. La voluntad de conocer el mundo del hombre y de presentar un sustituto de él se realiza en la producción de una diversidad.

"Relea esta obra caleidoscópica, no encontrará en ella ni dos trajes iguales, ni dos cabezas parecidas", decía el prefacio de 1835 (firmado por Félix Darvin).

Podría creerse que se trata sólo de un *procedimiento;* de una técnica indiferente, que sirve sólo para realizar, para traducir una intención ya elaborada en lo esencial. Como se verá, esto no es así. El procedimiento está constituido por la

intención misma; es en efecto susceptible de tantas *variaciones* que parece imposible tenerlo por una herramienta puramente material. Ya sea que sirve de instrumento para dos intenciones de hecho muy diferentes, ya sea que no pueda ejercerse sino en la vecindad de otro que lo niega, aparece el hecho de que es arrastrado por el movimiento de la novela como uno de sus elementos constitutivos, quizás hasta como su verdadero asunto.

En efecto, la obra así constituida en su unidad sistemática, parece coherente y plena: acabada. Excepto que cabe preguntarse: ¿por qué esta unidad en vez de otra? Para que la obra tenga una consistencia, no basta con que haya sistema: es necesario además que el propio sistema sea determinado, que no sea no importa qué sistema. Es por ello que, para comprender la novela, o más bien para explicarla, no basta con analizar su mecanismo: es necesario además ver cómo funciona efectivamente ese mecanismo, si es utilizado directamente, en la línea natural de su sentido, o bien si no sufre una modificación característica, por medio de la cual se convertiría en *objeto de novela.*

* * *

Una vez puesto en marcha, el sistema comienza a vivir por sí mismo, y produce un efecto inesperado. El instrumento que, en principio, debe permitir distinguir (conocer y mostrar la realidad), va a servir de hecho para *confundir* (juzgar). Es, por consiguiente, que un mismo medio puede adaptarse a usos diferentes, incompatibles: todo sucede como si poseyera una potencia propia, por medio de la cual produce su o sus sentidos, esa multiplicidad de sentidos que lo constituye.

En este momento, es necesario volver al proyecto ideológico, que muy provisionalmente ha podido ser olvidado: el relato tal como lo concibe Balzac debe, como recordamos, cumplir dos exigencias a la vez. *Debe ser el lugar de dos relatos a la vez.* Por su intermedio, es posible ver y juzgar: cada una de esas actitudes implica una partición diferente de la realidad. El problema *planteado al escritor* es, por lo tanto: ¿cómo conciliar, acordar, adaptar, esos dos recortes? La solución compuesta

por Balzac es de una desconcertante simplicidad: basta con sobreponerlas, haciendo servir los medios de un sentido a la producción del otro, ajustando confusión y distinción por su coincidencia.

Así, para tomar de inmediato un ejemplo elemental, si hay descripción, ésta debe en primer lugar, por principio, ser diferenciada; pero también debe servir de sostén a una denuncia. Así, el hombre del pueblo, no como una idea general sino como una instancia real de la novela, es, como ya lo anuncia el prólogo de *Los campesinos*, el *salvaje*. Esta metáfora implica evidentemente la idea de alejamiento; el campesino no es un hombre como los demás:

> ¿Cuáles pueden ser las ideas, las costumbres de un ser semejante, en qué piensa? –se decía Blondet dominado por la curiosidad.
>
> ¿Es mi semejante? No tenemos en común más que la forma y todavía... (p. 34).

La imagen volverá sin cesar. Es introducida por Blondet:

> He allí a los pieles rojas de Cooper –se dijo–, no hay necesidad de ir a América para observar los salvajes (p. 35).
> ¡Ah, eso! ¿Estamos aquí como los héroes de Cooper en los bosques de América, rodeado de trampas puestas por los salvajes? –preguntó burlonamente Blondet (p. 88),

luego retomada por el abate Brossette (cuyo lugar en el sistema novelesco es simétrico al que ocupa Blondet):

> Por la naturaleza de sus funciones sociales, los campesinos viven una vida puramente material que se aproxima al estado salvaje al cual los invita su unión constante con la naturaleza (p. 54).
> Monseñor me envió aquí como en misión entre los salvajes; pero así como he tenido el honor de decírselo, los salvajes de Francia son inabordables, tienen por ley no escucharnos, mientras que uno puede interesar a los salvajes de América (p. 73).

Utilizada diferentemente según el caso (cada caso particular), la imagen no es sólo representativa de un punto de vista particular. Es utilizada anónimamente, desde ese punto de vista exterior al desarrollo del relato que es el del autor:

El Salvaje, el Campesino, que tiene mucho de Salvaje, no habla nunca sino para tender trampas a sus adversarios (p. 102).

Hasta da forma al relato en lo que tiene de más anecdótico:

Ese grito sobreagudo resonó en los bosques como un llamado de Salvajes (p. 183).

A través de la multiplicidad de sus empleos, la imagen acaba por adquirir en cierto modo un valor autónomo. Caracteriza al campesino mostrando su relación original con la naturaleza; pero su eficacia es entonces alegórica, es decir, inadecuada. El campesino no es un verdadero salvaje, la naturaleza que lo contiene no tiene nada de natural: diversificada e informada por los diferentes modos de la apropiación, habitada, supone la existencia previa de una sociedad. Así, la comparación tiene un valor exótico sobre todo por su carácter lejano, deplazado: no corresponde exactamente a una realidad que representa, siguiendo un procedimiento ya analizado, deformándola. Ese carácter artificial de la imagen aparecerá mejor cuando la encontremos de nuevo, en un uso muy diferente, aplicada por Madame Soudry a Rigou:

Ese gran usurero seco imponía de otra parte, mucho a la sociedad de Madame Soudry, quien husmeaba en él ese tigre de garras de acero, esa malicia de Salvaje... (p. 240).

Entonces se hace claro que el acercamiento con el Salvaje es el signo de un profundo *desconocimiento:* es lo que dice por sí mismo el texto de Balzac, a causa de su incoherencia. Ver en el campesino a un salvaje, como lo hacen Blondet o Brossette, no es verlo completamente tal como es: la representación resulta significativa sobre todo por la distancia que paradójicamente la une a su modelo.

Los campesinos es una novela a la manera de Fenimore Cooper, porque tiende a describir la misma "primitiva" violencia. Los paisajes del Morvan, el "campo" no son el decorado de una pastoral: hacen ver, aun antes de que aparezca su habitante, la figura inquietante y desconcertante, de una naturaleza virgen, la misma que son supuestos de poblar los indios de América.

Pero, si hay salvajes, y el campesino es claramente un salvaje, no hay lugar para el estado salvaje; todo lugar, tal como lo hace aparecer la *Comedia*, es el decorado ante el cual se representa una relación social. De este modo se manifiesta un muy primitivo desacuerdo entre el lugar y su ocupante, que será el punto de partida de la curiosidad novelesca. Esta importancia del *lugar*, que es el primer objeto del análisis de costumbres, debe ser recordada: la percepción de la *relación* entre el hombre y la naturaleza que lo rodea, es un medio propiamente literario, no un supuesto sino un producto del trabajo del escritor. Pero este instrumento tiene un doble valor: da forma a la novela; y determina su contenido. El hecho de que los bosques de Morvan se describan en los mismos términos que los bosques de América, y ello con la referencia explícita al escritor que popularizó ese decorado, es en primer lugar un artificio de escritura: el mismo que, por ejemplo, hará de Rigou un Heliogábalo (p. 208), un "Luis XV sin trono" (p. 210), "el Tiberio del valle de Avonne" (p. 203), "el Lúculo de Blangy" (p. 238), "el Sardanápalo aldeano" (p. 250); pero que "el hombre de los bosques" sea, a causa de esta metáfora, el mismo aquí y allá, es una tesis histórica, crítica y polémica que, utilizando los mismos medios, produce un sentido radicalmente opuesto al que producía el sistema tal como había sido analizado: lejos de distinguir, ahora se trata, al parecer, de aproximar y confundir. Como vamos a ver, esta coexistencia de dos tipos de exposición caracteriza esencialmente el trabajo de Balzac escritor: ella es, al encuentro por ella misma establecido[69] de un saber (diferenciado) y de una ideología (confusa), la que hace de la obra una obra literaria (y no como Balzac lo dice a veces: histórica y política). Es por ello que, desde el punto de vista teórico, nada impide dar privilegio al estudio de la *forma de la obra:* estamos seguros de encontrar de nuevo, implícito en ella, ese principio de la realidad que la llena.

La forma que organiza el debate novelesco, debate real (histórico) y artificial (puesto que proviene de una técnica de composición literaria), da también contenido a ese debate: un

69. Precisemos, una vez más, que no se trata de un *collage:* es el funcionamiento del sistema novelesco el que produce el encuentro, y sus elementos.

estudio de los procedimientos de escritura no se basta a sí mismo en la medida en que encuentra necesariamente el propio objeto de la historia.

Balzac resuelve el problema técnico planteado por ese *doble juego,* no inventando una forma nueva, sino dando privilegio y una nueva eficacia a una forma tradicional, el *tipo* novelesco, del cual ya se ha tratado. Digamos más bien que él *encuentra* la solución de ese problema, porque ella no depende esta vez del control consciente de un medio técnico: la encuentra haciendo la prueba de esta mutación de sentido que atribuye a un sistema de representación un uso inesperado.

La selección de objetos típicos (personajes, lugares, situaciones, épocas...) responde primero a la necesidad de describir: permite identificar la realidad como tal, representar cada elemento de una situación. Sería fácil mostrar cómo en *Los campesinos* la diversidad de los caracteres, que tiene una función indistintamente psicológica y sociológica, llega a caracterizar, justamente porque es discriminante, la complejidad del universo burgués, su desmultiplicación en esferas diferentes, que establecen entre ellas relaciones temporales, siempre cuestionadas; son la diferencia y la movilidad de los "caracteres" las que permiten mostrar el espacio burgués en todas sus dimensiones: en tanto es complejo y real a la vez. *Sobre el "tipo"* es posible señalar las categorías sociales siempre con mayor sutileza. Pero acontece que la utilización de los tipos novelescos puede producir un efecto muy diferente: juzga la realidad que sirvió primero a constituir, y remite entonces a una teoría de la sociedad. Así el instrumento literario recibe su verdadero sentido, no de la necesidad de reflejar la realidad en sí misma, sino de su lugar en el sistema novelesco, concebido como el mejor de los puntos de vista sobre esta realidad.

Si la novela arrastra en su movimiento "tipos", es porque éstos tienen entre ellos relaciones distintas de las reales (las relaciones reales entre tipos están determinadas por *la existencia* real de grupos sociales a los cuales dan una figura novelesca), relaciones determinadas por su naturaleza misma de tipo, relaciones ideales: es entonces cuando, lejos de ayudar a distinguir, la función del tipo será confundir.

Lo que da su realidad, su materia misma, a la empresa de Balzac, y hace de ella *una obra*, es precisamente esta doble naturaleza del objeto novelesco. Los dos sentidos son afirmados cada uno a su turno, y hay deslizamiento incesante de uno a otro.

Será más sencillo explicar esto a partir de un ejemplo. Es conocida la importancia de los lugares en el desarrollo de la función novelesca: es necesario mostrar que esta función típica es ambigua. El comienzo de *Los pequeños burgueses* da un excelente ejemplo de la primera concepción del objeto novelesco: una larga descripción de *cosas* (una casa, un mobiliario), en la forma de una exploración (característica del movimiento de exposición balzaciano), pone en su lugar lo que *El comienzo de la vida* ha designado como "el material social de una época": todos los detalles de la casa tienen un aspecto discriminante y su función es mostrar sobre el fondo, sobre el decorado mismo, cómo la pequeña burguesía se determina con relación a la burguesía, a la vez por ella y contra ella. Esa relación muy compleja está *constituida* por la disposición de la descripción novelesca: los muebles típicamente "pequeñoburgueses" son colocados delante de paredes "burguesas", que ellos disimulan y muestran al mismo tiempo; es este ocultamiento material lo que da figura a la realidad. Todas las descripciones en Balzac son conducidas según tales normas; así en *Los campesinos,* tres de los lugares esenciales de la acción son caracterizados por un sistema de oposición:

> La casa de Rigou, la de Soudry, y la de Gaubertin, no son, para quien conoce Francia, la perfecta representación de la aldea, de la pequeña ciudad y de la subprefectura (p. 271).

Cada uno de esos lugares es típico de una unidad social particular, donde las relaciones entre los grupos sociales se anudan de manera original: las tres formas esenciales de la coalición burguesa en Provincia son así metamorfoseadas en objetos novelescos. Lo extraordinario es que Balzac no se contenta nunca con la verdad del tipo así realizado, que se niegue a tenerlo por definitivo. De una novela a otra el tipo

sufre una variación: si la casa de Soudry representa perfecta mente *la* pequeña ciudad, la de Gaubertin la capital de departamento, la ciudad de Provincia, ella es tanto Saumur como Issoudun, Angoulême o Bayeux, y hasta las localidades imaginarias de *Los campesinos*. Esta variación no obedece a exigencias anecdóticas (por ejemplo: la preocupación por lo pintoresco), que den color al cuadro de la acción del matiz geográfico que conviene a la escena: responde a la voluntad de *llenar* mejor ese cuadro diversificándolo. Sólo París tiene derecho a ser único, porque es la multiplicidad misma; pero la pequeña ciudad, para conservar su identidad, exige que sean descritas otras pequeñas ciudades que son finalmente otros tantos aspectos suyos; es el problema de esta descripción infinita que resuelve la concepción de conjunto de *La comedia humana*. Contrariamente a lo que podría creerse al comienzo, el tipo es tanto más representativo cuanto se divide entre más ejemplares, únicos y originales.

Pero, como se ha dicho, la función del tipo se confunde, se hace ambigua, en el momento en que es relacionado con los demás no en una relación real de diferencia, sino en una relación de analogía, manifiestamente fantástica. A propósito del mismo ejemplo, es lo que sucede cuando Balzac dice: la ciudad de Provincia, es París menos rápido, como lo hace en *Las ilusiones perdidas*. De la misma manera, en *Los pequeños burgueses*, en contradicción con la precisión inicial del decorado, el salón burgués es presentado mas tarde como una reducción del Faubourg Saint-Germain. Esos acercamientos de tipos, no sólo ya diversos, sino realmente opuestos, no se hacen de pasada; son al contrario una constante del estilo de Balzac. El tipo pierde su función de realidad para convertirse en una imagen turbia: no es más representativo, en el estricto sentido de la palabra, sino el término de una identidad sistemática.

Para comprender ese deslizamiento es necesario poner en su sitio, en su conjunto, el sistema que determina la organización del relato. Con Balzac, la novela recibe como cuadro general la *Escena*, que no es ni una unidad de lugar ni una unidad de tiempo, sino un elemento novelesco, definido a partir de una teoría de la sociedad, e independientemente del método de las diferencias que, de otra parte, sirve para describirla. Se encontrará de nuevo, pero con un sentido diferente, una consideración ya evocada sobre la construcción de la novela balza-

ciana: construcción por principio *desequilibrada*. El ritmo del relato no se concibe sino como roto, chocado: los episodios se suceden con paso brutal de uno a otro. Eso responde a una exigencia de progresión que define la naturaleza de la Escena. La *Rabouilleuse* da un buen ejemplo de esas rupturas formales: después de una exposición estadística, muy desarrollada, de la vida en Issoudun, que forma una unidad completa de relato, es contada la brusca irrupción de Philippe Bridau en la ciudad, por una iniciativa de Desroches. Nada había hecho prever este acontecimiento: bruscamente el relato toma una nueva dimensión, se desarrolla en un nivel completamente distinto. La misma estructura siempre da forma a la novela: muy largos elementos de descripción, tratados por ellos mismos, son brutalmente cortados por un acontecimiento inesperado, con relación al cual la descripción aparece como insuficiente; de allí la necesidad de una nueva descripción: así se establece una progresión dentro de un sistema demostrativo. El acontecimiento es la aparición de un individuo, caracterizado previamente por un retrato. El modelo del relato, de la Escena, es pues el encuentro infinitamente variado y renovado de una situación y de un retrato por medio del cual es dada una individualidad dinámica, lo que Balzac llama una "potencia moral": después de este encuentro la situación ha cambiado y un nuevo elemento de relato hace progresar la Escena.

Esta organización muy simple del relato depende de una representación sistemática de la intriga: ésta resulta del choque de una "fuerza moral" y de una situación real que produce desplazamientos y readaptaciones. Es que el "mundo moral" es siempre confrontado con el mundo real, sin dejar de ser determinado de una manera autónoma. La situación y la "fuerza" individual se implican recíprocamente sin confundirse nunca. Así se comprende que el tema esencial de la obra sea el del *éxito* y de la *depravación*. Este tema es a la vez "moral" y "social": sobre él se va a poder señalar esa articulación que define el objeto por excelencia de la Escena. Hay depravación en el momento en que, entra la fuerza y la situación, la separación es tal que su confrontación no tiene salida. Es lo que sucede a Maxence Gilet, tal como lo caracteriza el final de *La Rabouilleuse*:

Así perece uno de esos hombres destinados a hacer grandes cosas, si hubiera permanecido en el medio que le era propicio; un hombre tratado por la naturaleza como hijo consentido, porque le dio la valentía, la sangre fría y el sentido político a lo César Borgia. Pero la educación no le había comunicado esa nobleza de ideas y de conducta sin la cual nada es posible en ninguna carrera.

La educación es evidentemente el único enlace de unión entre la "situación" y la "fuerza": es por ello que todas las novelas de Balzac tratarán de una educación o de un deterioro.

El comienzo de la vida es el ejemplo por excelencia de la novela de la adaptación; *Las ilusiones perdidas*, el de una novela de la desadaptación:

Se puede esperar todo de Luciano, en bien como en mal. (Carta de d'Arthez).
¡Eh! es una naturaleza que no es bella más que en su medio, en su esfera, en su cielo. *(David Séchard).*

El encuentro puede terminarse en una conciliación o bien producir resultados aberrantes, que deforman la situación (ver *La Rabouilleuse*) o el individuo(Rubempré): entonces la fuerza inicial se expande en la forma de un vicio.

No habrá en la superposición del carácter de Rastignac, que triunfa, con el de Luciano, que sucumbe, sino la pintura en grandes proporciones de un hecho capital en nuestra época: la ambición que triunfa, la ambición que cae, la ambición del comienzo de la vida.
(*David Séchard*, prólogo de la primera edición).

"Un hecho capital en nuestra época": con él, el análisis de costumbre toma forma novelesca. Adaptación y desadaptación son *generalidades*, elementos típicos que subsisten, *cualquiera que sea la variedad de las situaciones.*

Todo ello es, pues, a la vez muy coherente y muy simple, excepto que la coherencia no es la misma que la que fue identificada con precedencia. Todo hombre lleva con él un "mundo moral": la cuestión es saber si, colocado en contacto con una o varias situaciones, ese mundo llegará o no a realizarse, y en qué sentido; en efecto, un mundo moral puede desarrollarse en direcciones contradictorias:

> Todas las leyes de la naturaleza tienen un doble efecto, en sentido inverso uno del otro. *(Ilusiones perdidas).*

El programa ideal de *La comedia humana* consiste en realizar todos los encuentros posibles entre fuerzas morales y situaciones reales, y en representar todas las formas de la adaptación "moral".

Es en *Las ilusiones perdidas* donde se encuentra, en su forma más simple la teoría de esta adaptación:

> La constitución actual de las sociedades, infinitamente más y más complicada en sus vueltas que la de las sociedades antiguas, ha tenido por efecto subdividir las facultades del hombre. Antiguamente, las personas eminentes, obligadas a ser universales, aparecían en pequeño número y como antorcha en medio de las naciones antiguas. Más tarde las facultades se especializaron, la calidad se dirigía todavía al conjunto de las cosas. Así, un hombre rico en cautela, como se ha dicho de Luis XI, podía aplicar su astucia a todo; pero hoy día la misma calidad se ha subdividido. Por ejemplo, tantas profesiones, tantas astucias diferentes. Un astuto diplomático será muy bien manejado en cualquier asunto en el fondo de una provincia por un abogado mediocre o por un campesino. El más astuto periodista puede encontrarse muy ignorante en materia de intereses comerciales...

y un gran novelista puede no tener éxito en los negocios. El problema de la adaptación se plantea en el momento en que una especie de división técnica establece una diversidad, esta vez *en el interior del mundo moral.* Para sostener el edificio de la Escena una nueva especie de tipo se hace entonces necesaria: el tipo moral. Todas esas especulaciones que son de naturaleza ideológica podrían ser explicadas por referencia a una tradición (Swedenborg, Saint-Martin, la novela filosófica). Parece más significativo interpretarlas aproximándolas a una problemática de la forma literaria. La Escena, la composición del relato (situación-explosión), el tipo, no son en primer lugar ideas sobre el mundo y sobre el hombre, sino objetos novelescos, que Balzac ha escogido o instituido menos porque podían parecerle verdaderos, reales, que porque eran por excelencia, *los vehículos de la ficción.* Se comprenderá entonces cómo, con la articulación de las dos concepciones del tipo (tipo real, tipo moral), es el problema de la literatura el que se plantea.

Con Balzac, como lo indica el Prólogo, la novela deja de representar las relaciones entre individuos, encuentros en el

sentido anecdótico de la palabra. Esas relaciones no son objetos de la novela nueva sino porque son susceptibles de prolongación: el individuo no tiene lugar en la novela sino porque es el término de una serie. Pero toda la obra de Balzac está construida sobre una doble caracterización de esa prolongación. El individuo existe con relación a una situación, pero esa situación no es simple sino en apariencia: resulta de hecho de una superposición, que hace coincidir el medio real (representado por los medios de la diversidad: primer sistema de Balzac) y el mundo moral (representado por los medios de la confusión: segundo sistema de Balzac). El elemento novelesco es doblemente representativo por esta doble inscripción: los encuentros entre individuos, que forman la materia misma de la intriga, son significativos porque el propio individuo es el producto de un encuentro (está doblemente determinado).

El "tipo moral" es un medio literario con igual título que el "tipo real": de hecho, en el desarrollo del discurso novelesco, son muy frecuentemente confundidos; un mismo tipo puede ser a la vez moral y real. La diferencia se manifiesta en el momento en que se plantea la cuestión de las relaciones entre dos tipos diferentes. Dos nexos son, en efecto, posibles: una relación de diferencia y de oposición, que expresa una relación real; una unidad ideal, que evoca la más amplia universalidad. Del primer nexo, se ha dado con precedencia bastantes ejemplos. De su lado, el universo moral es un mundo leibniziano donde "es siempre y por todas partes la misma cosa, con aproximación al grado de perfección": las conserjes son como duquesas, los curas se parecen a todos los demás tipos de solteros; allí no se distinguen más los pobres de los ricos.

> La chanza de los campesinos y del obrero es muy ática, consiste en decir todo el pensamiento exagerándolo por medio de una expresión grotesca. No se actúa de otra manera en los salones. La fineza del ingenio reemplaza allí lo pintoresco de la grosería. He allí toda la diferencia. (*Los campesinos* p. 57).

El lenguaje adornado es característico, típico en toda su generalidad: las diferencias son entonces secundarias. Comparando y asemejando, la literatura ignora los límites reales y encuentra por todas partes la confusa identidad que liga al hombre con el hombre, *por encima* de las diferencias sociales:

el mismo individuo remite a una serie real y a una serie moral (Madame Soudry es característica de la pequeña ciudad de Provincia, p. 224; pero lo es también de ciertos aspectos de la naturaleza humana, p. 226).

> Y he allí, sin embargo, la vida como es en todos los planos de la sociedad. Cambian los términos y no se dice nada de menos, ni nada de más, en los salones más dorados de París (p. 253).

El cura de Tours da un ejemplo de esta nueva lección que se encuentra deslizada en la novela: lección por identificación y no ya por diferenciación.

> Esta historia es de todos los tiempos: basta con extender un poco el círculo estrecho en el fondo del cual van a actuar esos personajes, para encontrar la razón coeficiente de los acontecimientos que suceden en las esferas más elevadas de la sociedad... ...los acontecimientos que constituyen en alguna forma el proscenio de ese drama burgués; pero donde las pasiones se encuentran tan violentas como si fuesen excitadas por grandes intereses...

La escena misma es típica, puesto que es ese elemento de literatura, a la vez el más sencillo y el más determinado, en el cual se reflejan todas las variedades del mundo moral. Sin puertas ni ventanas sobre la diversidad del mundo real, perfecta mónada, la Escena lleva en sí misma la infinitud del universo moral.

> Quizás se criticará la crudeza de esta pintura y se encontrará que los detalles del carácter de la Rabouilleuse son tomados de esa verdad que el pintor debe dejar en la sombra. Pues bien, esta escena, cien veces recomenzada, con espantosas variantes, es, en su forma grosera y en su horrible veracidad, del tipo de las que representan todas las mujeres, en cualquier nivel de la escala social en que se encuentren colocadas cuando un interés cualquiera las ha desviado de su línea de obediencia y cuando han conseguido el poder. Como para los grandes políticos a sus ojos, todos los medios son legítimos para el fin. Entre Flore Brazier y la duquesa, entre la duquesa y la más rica burguesa, entre la burguesa y la mujer más espléndidamente mantenida, no hay más diferencia que las debidas a la educación que han recibido y al medio en que viven...

y no parece que esas diferencias sean *esencialmente* significativas.

Sin embargo, al mismo tiempo que formula así, en la confusión de lo universal las "razones coeficientes", la Escena establece la disposición de un mundo análogo al mundo real, y los mismos instrumentos les sirven para realizar esas operaciones *contradictorias* y *complementarias:* distinguir y confundir. También en *El cura de Tours,* los tipos sobre los cuales se acaba de hacer la experiencia de una desmultiplicación ideal sirven además para poner en evidencia relaciones reales, haciendo ver un juego de conflictos y de alianzas. Al comienzo el abate Birotteau, y con él el clan Listomère, representan la vieja aristocracia en una ciudad de provincia; Troubert, al contrario, con las amigas de Mademoiselle Gamard, es el linaje de asalto de la burguesía. La novela no avanza sino porque esas determinaciones aparecen retrospectivamente como precarias y provisorias. Detrás de Troubert se perfila la congregación; Birotteau, progresivamente privado de sus "apoyos tradicionales", termina por recurrir a los servicios de un abogado liberal. Así estalla una contradicción histórica, la misma que produce 1830: muestra la descomposición de la antigua clase dominante bajo la Restauración, y el apoyo que, para sobrevivir, debe ir a buscar en la burguesía, que se revela como el verdadero jefe de la reacción. Mademoiselle Gamard es uno de los términos de este sutil y preciso análisis histórico, pero es también "esa figura típica del género señorita vieja...". El tipo sirve para describir, pero sirve también para interpretar y juzgar en el cuadro de una falsa universalidad.

La desproporción entre el mundo real y el mundo moral es al mismo tiempo producida y reducida por la obra: fuera de ella esta desproporción no tiene ninguna condición, ninguna existencia; sin embargo, esta separación no la constituye sino posteriormente, por una especie de acción en retorno de la máquina novelesca: se trata de un segundo efecto, no fortuito sino determinado y constitutivo de la obra. Esto permite comprender mejor el lugar de la ideología *en la obra literaria:* no es esencial que el autor haya partido de una ideología, externa por naturaleza a la empresa de escribir, lo que importa es que la conversión en obra de un sistema novelesco termina por producir un efecto ideológico (la confusión). Así, la ideología forma parte del sistema, no es independiente de él. Puede decirse a partir del modelo de otros análisis, que ese

surgimiento ideológico señala en la obra la presencia de una separación, de un defecto, de una *complejidad* que la hacen significativa. Mejor que ninguna otra, la obra de Balzac es representativa de esa obligación en la cual se encuentra todo escritor, de para decir una cosa, decir otra al mismo tiempo.

La constitución del relato balzaciano es susceptible de dos explicaciones: ese relato tiende a realizar al mismo tiempo dos formas de generalización: ¿es necesario escoger entre las dos explicaciones, decir que una es más profunda que la otra y concederle privilegio? Parece que más bien hubiera que preservar el juego de esta doble explicación que establece al mismo tiempo dos sentidos y su reparación. Balzac no es más artista que político: es los dos a la vez, uno contra el otro, uno con el otro. Divididas, la lectura artística y la lectura política son falsas lecturas: lo que hay que ver, al contrario, es su necesario acompañamiento.

De manera muy general, podrían distinguirse en el relato balzaciano dos tipos de enunciados: algunos están directamente ligados con la colocación en sitio y con el funcionamiento del sistema novelesco; otros son "separables": parecen transportados tal cual son desde la ideología hasta el tejido novelesco (y podrían aparentemente regresar tan simplemente a su lugar de origen). Si no pueden, en muchos casos, discernir, son indisociables: la novela está hecha de su contraste. El texto literario no constituye un todo homogéneo: no se aloja en un lugar único, preparado por adelantado para recibirlo. Sin embargo, esos enunciados separables no son enunciados separados: están en la obra no como enunciados verdaderos, sino como objetos novelescos; allí son el término de una designación, de una muestra; su estatuto, a pesar de las apariencias, no es directamente ideológico: el modo de su presencia es el de una *presentación* que los socava, y exhibe en ellos una disparidad fundamental. Así no están en el texto como intrusos, sino como *efectos:* no tienen sentido sino por la metamorfosis que hace de ellos los elementos, entre otros, del proceso de producción novelesca.

En su curso sobre la subjetividad novelesca,[70] A. Badion ha planteado claramente el problema de las relaciones entre los enunciados ideológicos y los enunciados propiamente novelescos. Ha mostrado que en la novela no se podían aislar enunciados ideológicos y considerarlos como realidades independientes, como cuerpos enclavados: la ideología está cogida de tal manera en el tejido de la obra que allí recibe una nueva condición, que la arranca de su naturaleza inmediata; para retomar un vocabulario ya utilizado, diremos: de ilusoria que era, se convierte en ficticia.

Se comprende entonces por qué olvidar en la obra de Balzac la ideología política (hacer como si no existiese, excusarla o rechazarla), es desconocerla en tanto obra literaria. Leer *La comedia humana* indignándose por ello, es reducirla a su proceso ideológico y no ver en ella más que la obra de un historiador o de un periodista. Disociar en ella lo que exaltaría el arte puro, como si el resto no fuera esencial, es ignorar su necesaria complejidad.

Junio de 1966.

70. Presentado en el E.N.S. en 1965-66. la parte de este curso que nos interesa aquí se encuentra publicada en *Cahiers marxistes-léninistes* de octubre de 1966.

INDICE

IMPRESO
DURANTE MAYO DE 1974
EN LA
IMPRENTA UNIVERSITARIA
DE CARACAS



En *Para una teoría de la producción literaria*, Pierre Macherey no interviene en el vivo debate que opone, desde hace años, la "nueva crítica" temática o estructuralista, a la crítica clásica. Su libro se sitúa fuera de ese debate, de sus argumentos, de su problemática y de sus disputas. Se coloca sobre otro terreno. El debate actual tiene lugar sobre un área donde se enfrentan adversarios que tienen en común, a pesar de sus divergencias, la misma cuestión, la vieja cuestión idealista: "¿Qué es la literatura?". Macherey propone cambiar la interrogante, haciendo un nuevo planteamiento: ¿Cuáles son esas condiciones que hacen que algunos discursos funcionen como discursos literarios? Esta nueva pregunta, y la respuesta que ella implica, provocan, necesariamente, algunas transformaciones, cambios, suposiciones, innovaciones de orden conceptual. En la perspectiva abierta por Macherey, no se puede considerar ya más algunas palabras como conceptos sin correr el riesgo de caer o quedarse en el plan ideológico: tendremos, por ejemplo, que eliminar la palabra creación, que arropa en sí, todavía en nuestro tiempo, los mitos de la literatura. El escritor no será más un creador, ese otro Dios, sino será el obrero de su texto, que él produce en condiciones determinadas. ¿Cuáles son esas condiciones? ¿Cómo definen en tanto literatura la obra cuya producción gobiernan y reglamentan? Esta es la nueva cuestión. Obras como la de Balzac, o de Julio Verne, analizadas en la última parte de este libro, empezarán a aparecer tales como realmente son: irreductibles, ya que está prohibido reducirlas a un sentido o a una forma; accesibles por pleno derecho al conocimiento, ya que uno las relaciona con las condiciones reales de su producción, y en particular con la configuración ideológica que las acompaña, sin confundirse con ellas.